مكانية صورة البحر في الخيال الشعري الفلسطيني المعاصر مقاربة سيميائية، ظاهراتية

أ. جمال مجناح*

* مدرس الأدب العربي الحديث والمعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية: جامعة المسيلة/ الجزائر.

ملخص:

يشكل البحر أحد الأمكنة الأكثر حضورا في الشعر الفلسطيني المعاصر، وهو ما لفت انتباهي إلى الموضوعة الكامنة خلف صورة البحر، فهو في حدّ ذاته فضاء للتأملات الشعرية الباحثة عن معنى الوطن من خلال جدلية الأرض والمنفى. ومادام البحر وما يرتبط به من أشكال مكانية (الموج، الموانئ، النوارس، السفن والأشرعة...) من علامات الخروج والابتعاد عن الأرض لما علق بصورته في الذاكرة الجماعية وفي الخيال الشعري من صور الرحيل والمغامرة في المجهول، فإنه في الوقت نفسه يظل علامة على انتظار العودة والعائدين لما اختزنه من آمال وأحلام المنفيين الذين ظل ارتقاب موعد العودة هاجسهم الأبدي.

ومن ثم اخترت في هذه الدراسة بحث دلالات صورة البحر في الشعر الفلسطيني من منظور جماليات المكان، وباعتبار هذه الصورة المكانية أحد النماذج الشعرية التي شكلت ظاهرة رمزية ومستوى أيقونيا لصورته في المتن الشعري نظرا لكونه أصبح نموذجا لمجموعة من التمثيلات الموضوعاتية المرتبطة بقضايا الأرض والمنفى والعودة. ولقد استرشدت في هذه الدراسة بمقاربات اتجاه السيمياء الثقافية «يوري لوتمان» والمفاهيم الظاهراتية لدى «غاستون باشلار» و «كريستين دي بوي» وغيرهما.

وبالنسبة لاستجلاء البنية الكلية للخطاب الكامن في صورة البحث، فإن التحليل اتجه إلى دراسة العناصر المكانية المرتبطة بالبحر باعتباره فضاء للتأملات. ومن ثمّ دراسة العناصر المشكلة للخيال الشعري من خلال مفهوم النمذجة، والذي ربط مكانية البحر بدلالات المنفى والأرض والوطن والغربة والعودة، وهي كلها من الدلالات الرئيسية التي ركّز فيها الشعراء على خيال المنفى.

الكلمات المفتاحية: بحر، مكان، فضاء، دلالة، شعرية، نسق ثقافي.

Abstract:

Sea, as a space, is so present in Palestinian contemporary poetry, but what strikes my attention is the potential hidden behind the sea. It is itself a space for poétic contemplations that search for the meaning of homeland through dialectical dichotomy: The land and the exile. Space is closely related to all the spacial forms (waves, ports, boats, gull, sails…) and elements to exit the homeland, all that is stuck in the collective memory, and the imaginative poetic images of leaving and adventure towards the unknown. Still, it stands forever as a sign for looking forward to return. It has stored all the hopes and wishes of the exiled whose return to the homeland has been an eternel concern.

Based on the elements mentioned above, I chose to search for the meaningfulness of the sea in Palestinian contemporary poetry of space and beauty as a perspective of such image as a poetic case. This perspective forms a symbolic phenomena and an iconic level to its imagery in poetic text. More over, it has become a model to several representative objects closely related to the land ,exile and return.

In this study I have been guided by the systemic cultural approach of yuri « Lothman» and the phenomenological concepts of « Gaston Bachelard» and «Christine Dupouy» and others. In what concens the global structure of the discourse within the image under research, The analysis first targeted the study of space elements linked to the sea as a space for contemplation; then the study of elements structuring the poetic imagination through the concepts of modelization, that linked the space of the sea standing for exile, land, home, migration, nostalgy return, and all principal allusions that poets have strongly used in the exile imagination.

Key Words: Sea , Place , Space , Semantic , Poetic ,Systemic cultural

تمهيد:

تعدّ صورة البحر في الشعر العربي والعالمي من المكونات المهمة للنظام العلامي المرتبط بالخيال الشعري، فمنذ شاعر الأوديسا إلى فرجيل وإليوت ولامارتين والسياب ومحمود درويش وغيرهم من شعراء العالمين القديم والحديث، مازالت صورة البحر تفتن القارئ وتغريه لاستكشاف مخزونها المعرفي وأنساقها الثقافية المضمرة، وعلاقاتها المكانية المرتبطة بموضوعات التيه والنفي والمغامرة والعودة والانتماء والوجود، وغيرها من الدلالات والأبعاد التي اكتنفتها مكانية البحر في متن النص، ومثلما ربط الشعراء هذه الصورة المكانية بالرحلة والتأملات، فإنهم ساقوا لها في مختلف تصوراتهم أصولا مقدسة استمدها الخيال الشعري من المصادر التوراتية والقرآنية، لأنها في هذا الجانب ارتبطت بمفهوم الخروج والعودة باعتبارها أفعالا مقدسة محمّلة بفكرة الوطن و الأرض في أبعادها الإنسانية.

وإذا اتجهت هذه الدراسة إلى موضوعة البحر في الشعر الفلسطيني الحديث، فإنها تسعى إلى تحليل مكانية البحر في المدونة الشعرية الفلسطينية من خلال مقاربة سيميائية المكان وما يختزنه من أنساق ثقافية مضمرة وأبعاد دلالية تحيل على نمذجة المفاهيم المكانية المرتبطة بشعرية المكان (البحر) في الخيال الشعري. ذلك لأن الشعراء شكّلوا من خلال هذه الصورة نموذجا مكانيا تقاطع مع ثنائية الخروج والعودة باعتبارها بنية كلية لموضوع الأرض والوطن المفقود.

وضمن هذا المنظور نتجه إلى تحليل الخطاب الشعري بالتركيز على تحليل الدلالات الكامنة في صورة البحر، باعتباره نموذجا مكانيا شكّل أحد أهمّ البوابات الموضوعاتية في الشعر الفلسطيني بعد ستينيات القرن الماضي. وإجرائيا فقد استعانت الدراسة بتطبيقات السيمياء الثقافية، حيث تنظر إلى صورة البحر باعتبارها نموذجا مكانيا رسّمه الشاعر ليكون وسيطا بينه وبين العالم الخارجي، ومن ثمّ حوّله علامة مُنمذجة لعالمه الشعري. الذي شكّل الأبعاد والدلالات المختلفة لصورة البحر.

خيال البحر ونَمْذجة المنفى والوطن:

انفتاح البحر على المنفى بالدرجة الأولى يعكس رمزية عامة في جماليات القصيدة، لأنه اللامتناهي المقترن في الخيال الشعري بالمغامرة وأساطير الرحيل القديمة وقصص الضياع والغرق، وافتتان خيال الشعراء به يتقارب من حيث الفهم العام عندما تحول

الوطن إلى فكرة لأسباب تاريخية وسياسية، فبعد «احتلال فلسطين بالكامل تحول الوطن إلى فكرة، وتحول الشعب الفلسطيني إلى كيان هلامي أيضا، بمعنى أن فلسطين، كجغرافيا، التبست تماما فيما صار الشعب الفلسطيني موزعا في أراض ومناف كثيرة» (١) .

وذلك ما يؤكد تحوّل صورة البحر إلى معادل موضوعي لصورة المنفى في جانب صلة مشهده بالواقع التاريخي لحياة المنفى في حدّ ذاته. فخيال البحر المفتوح على موضوعة المنفى هو في جوهره «حالة متقطعة من حالات الكينونة» (٢) عندما يصبح في النص الشعري بنية مكانية تحمل جدليتها الخاصة في ذاتها، إذ إن نفس الصورة تقوم على جدل المنفى والعودة، فهو مكان بداية التيه وبداية العودة معا، بحيث يصبح» ضربا من الجهد الملحمي الرامي إلى تحويل أغاني الضياع إلى دراما العودة المؤجلة» (٣) .

تعدُّ مكانية البحر من بوابات الشعر الفلسطيني التي ارتبطت بفضاءات المنفى وتداعياته، كما أنها من الأمكنة التي استلهمها الشعراء على اختلاف أجيالهم، خاصة إذا ما عرفنا أن القصيدة الفلسطينية ارتبطت بنواتها الخلفية «الوطن»، وبالتالي فمن الطبيعي أن تتجه في جمالياتها إلى مختلف العناصر والمرجعيات الفكرية والثقافية والفنية، والتي من بينها تنوع الأمكنة المتصلة بالأرض، أوالتي شكّلت ذاكرة الأرض في المحطات المختلفة. فصورة البحر رافد من روافد المكان، كما أنها الفضاء المفتوح على المنفى بامتياز، والمثير المهم لتجارب الشتات والرحيل والغربة، والبحر هو النافذة المفتوحة على أمل العودة. «وفي الشعر العربي المعاصر كان البحر بعدا جماليا كما كان بعدا إنسانيا، ولكن محمود درويش تميز عن باقي الشعراء العرب في مدلولاته للبحر باعتباره باباً من أبواب القدس وباباً من أبواب فلسطين وكان استعماله لهذا الباب لأول مرة في ديوانه «أحبك أو لا أحبك» في قصيدته عازف الجيتار المتجول» (٤) .

قد يعدّ رأي النابلسي حكما قيْميا عندما خصّ محمود درويش بالتميّز عن غيره في التعامل مع صورة البحر باعتبارها بوابة لحضور فلسطين، ورغم المكانة الإبداعية لهذا الشاعر العظيم، فإن ذلك لا يمنعنا من الادعاء بأن مكانية البحر في مدونة الشعر الفلسطيني، تطورت منذ موجات اللجوء الأولى، وزيادة على ذلك فإن النص الذي يشير إليه ورد في مجموعة صدرت سنة ١٩٧٢ (٥) ، لكن المهم في هذه المسألة هو اتساع موضوعة البحر وجعلها علامة مركزية في تبادلات دلالية تخصّبت -عبر مختلف الأجيال- بتصورات ومفاهيم أشبعت بمكونات ثقافية تنوعت حمولاتها بين السياسي والاجتماعي والديني والأسطوري، والإنساني، فقد جعل الشاعر «البحر وما يقترن به من رحيل وغرق ولا نهاية وأشرعة وموانئ ومسافرين ووداع، مسرحا لحزنه وملاذا لمنفاه» (٦) ، للبحر خصوصياته في الشعر الفلسطيني، وكما سماه شاكر النابلسي هو أحد بوابات فلسطين،

يحمل خصوصيته من كونه الباب الذي جاء منه الاحتلال كما أنه بالنسبة للفلسطيني بداية رحلة التيه والمنفى وهو مصدر الهواجس والرؤى، ومن ثم فهو كذلك منبع التأملات الشعرية التي رفدت صورة البحر بجمالية مكانية زاوجت بين التسجيلية والتأملية، كما شكّلت شاعرية المكان خيال المنفى واحتمالات العودة، يقول حكمت العتيلي:

صدمت عيناك وصلنا
لم نختر أن نرسو
لكن البحر رمانا للميناء
هل نهمس للبحر وداعاً؟
ولنا في الشاطئ بعض عزاء؟
هل نرمي للبحر بمركبنا؟
صدقت عيناك وصلنا
وسنرمي للبحر مركبنا (٧)

جمالية البحر لا تؤسسها الملامح البصرية فحسب، بل إن الخلفية النفسية ممثلة في هواجس المنفى وتداعياته تؤطّر مشهد الصورة بدل تأملات شاعرية المكان الكامنة في البحر، حيث كان وقع المنفى والشتات ومخاوف الرحيل وفقد أمل العودة، على الشاعر، أشد عليه من أن يرى فيه أية صورة جمالية أخرى، ما دام قد تحوّل في مخيلته خلفية وفضاء لهواجس ومخاوف الرحيل، «فهو بجميع عناصره ومكوناته موانئ ومراكب وسفن ولون أزرق لا ينتهي إلا بغموض الرحلة، ومن بعده غموض المرحلة، فهو في الذاكرة الفردية والجماعية مصدر كل الاستفهامات، بل يتعدى ذلك إلى أن تخضع الذات لإرادة البحر فتتوسّل إليه إنهاء الرحلة أو إنهاء المعاناة، ومن النادر أن يرى فيه الشعراء صورة للعودة، أو الخلاص، ومن هذا النادر « يعود العتيلي إلى البحر مرة أخرى طالبا منه الخلاص وواضعا فيه تفاؤله» (٨) وهو تفاؤل ربما تكون قد بعثته لحظة عابرة، أو طمأنينة مؤقتة حركها سكون البحر وهدوءه، يقول حكمت العتيلي:

البحر اليوم سيكون وعبادة
النورس عشش في عيني وفي قلبي
ولد العالم هذا اليوم وما أروع ميلاده
موسوما بالألفة والحب (٩)

تنهض بنية البحر بمكانية تبعث التأمل، أو هي تحاول استعادة الثقة في بحر الخوف، فهذا البحر الهادئ لا يقيم إلا في ذات الشاعر التي تسعى لإعادة تشكيل العناصر، ربّما هي لحظة إحساس بالغربة، أو حنين لبقية النوارس التي يأمل الشاعر أن يلاقيها، إذ إن

النوارس والعصافير، كثيرا ما رمزت للفلسطيني التائه عبر بحار العالم، لأن ارتباطها في النص بالعش في القلب والعين يحمل دلالات الحنين للألفة ولذاكرة مَن أبحر إلى شواطئ بعيدة.

مكانية البحر في لوحتها السابقة بقدر ما أوحت إليه من سكون وطمأنينة وألفة أشارت بقوة أكبر من ذلك إلى وقع الحنين، فهي أظهرفي النص، إنه في سكونه وطمأنينته يخفي ذاكرة الألفة، وذاكرة من رحلوا بعيدا، وفي ذلك تركيز على عالم قادم، فقوله «ولد هذا العالم اليوم وما أروع ميلاده» إنما هو ميلاد في لحظة تأملية آنية في زمانها ومكانها، وهو ما يعكس تحول البحر إلى فضاء من التأملات الشاردة، وإلى حلم بالعودة، لأن النوارس في انتظار ميلاد عالمها.

لا تتوقف تبادلات البحر والنوارس والعصافير والموانئ والسفن عند شاعر دون غيره، ولا اختلاف في تشكيل هذه الصورة فيما بينهم إلا من حيث متابعتها وتطويرها إلى أشكال أخرى، أو بتخصيبها ببعد معرفي يسند دلالاتها المستقرة ويطور عبرها التأملات المختلفة. فمكانية البحر لا تتوقف عند الصور البصرية والتفاصيل، بل هي تأملات في المنفى والرحيل حوّلت البحر من مجرد مكان ثابت إلى فضاء دلالي بلغ به الشعراء أقصى درجات التجريد، والتأملات الفلسفية، بل إنه كغيره من الأمكنة يتماهى مع صور أخرى شاع استعمالها عند انزواء الشعر في دواخل الذات، فهو مكان للعالم الخارجي كما أنه بعد داخلي، أو بحر في عمق تموجات الذات وما صاحبها في لحظات العزلة.

فصورة البحر علامة شاملة ذات مرجعية موضوعاتية تحتفظ بعلاقات المكان خاصة ما يُنَمْذِجُ منها ثنائيات البعد والقرب أو المنفى والعودة، وهو ما يشكّل– في كثير من النصوص– عالماً شعرياً مفتوحاً على تأملات الغربة والضياع الإنساني لما للبحر من علاقة تاريخية بالأحداث والمعاناة الشخصية والعامة حيث ارتبطت كثير من صور البحر ببداية مأساة المنفى والشتات، ومن نماذج ذلك قول درويش:

يجيئون أبوابنا البحر، فاجأنا مطر، لا إله سوى الله.
فاجأنا مطر، ورصاص، هنا الأرض سجادة، والحقائب غربة
يجيئون، فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد، والظهور
التي استندت للخناجر مضطرة للسقوط. وماذا حدث؟ (١٠)

يولد الحدث من تلخيص مكثف و سريع، يلتقط مساحات المكان، و يختصر الزمن ليؤسس الحركة التاريخية للمأساة الفلسطينية، ويتعقب آثارها على المستوى الذاتي والجماعي، فتسارعت الصور، وتلاحقت ومضاتها الدلالية لتثير ما ترسّب في الذاكرة،

ولتبعث الدهشة والمعاناة، لأن البحر يرتبط في الذاكرة بمأساوية الخروج المعاصر، ولذلك أغفلت تأمل المكانية المفتوحة لصورة البحر «يجيئون أبوابنا البحر» فالخطاب لا يتوجه إلى صورة البحر وإنما يتحوّل هنا إلى مجرد علامة محدودة الفاعلية داخل الصورة الكلية، والعلاقة المكانية الوحيدة هي اختصار أثر المكان في كونه عتبة فارقة بين حركتي الدخول والخروج، وهذه الحركة على المستوى التاريخي العام تستعيد ذاكرة الخروج وبداية المنفى، وفي الوضع المقابل لها، ذاكرة الدخول وبداية فقد المكان الأرض، حيث أن الخيط الانفعالي، يتجه لرصد الانهيار والضياع، من خلال حدوث ما لم يكن متوقّعا «فاجأنا مطر» «الأرض سجادة» الحقائب غربة، «مضطرة للسقوط» فقد مثلت التجربة المكانية للبحر استعادة ذاكرة ضياع الأرض، بحيث تنتقل صورة «أبوابنا البحر» للدلالة على المجهول والدخول الفردي والجماعي عبر بوابة البحر، فيتراءى المجهول عالما موازيا غامضا مثيرا للمخاوف ولهواجس التيه، فالنص هنا، يتجه إلى العالم الخارجي ويتفاعل وجدانيا مع الذاكرة التاريخية المشتركة. فالقصيدة «حين تومئ إلى ما يقع خارجها من نصوص وأحداث ومرويات تفتح ميراثا مشتركا بين الشاعر والجمهور، وتوقظ الذاكرة الوجدانية الجمالية للمتلقي.» (١١)

ومثلما كانت الأرض خلفية للقصيدة، منذ موجات اللجوء الأولى، فإن البحر هوالآخر شكّل خلفية ثانية، ترتبط بالأرض وبتجربة الفقد، وباسترجاع ذاكرة ومأساة الرحيل. فعناصر البحر وما تعلّق به من أشياء غالبا ما تستحضر النوارس والعصافير، ومواقع السفن التي ظلت شطآنها، لتصوّر جانبا من الإحساس بالمجهول، يقول عزالدين المناصرة:

وداعا نقول لعكا ويضطرب
القلب في قلعة البحر دون نقوش
ولا دولة والنوارس فوق
الفنار الذي صار مأوى
قراصنة البحر بطيء بريدك يا وطني
والرسائل لا تصل العاشقين (١٢)

تعود صورة البحر كل مرة لترتبط بالرحيل والمنفى، فمشهده يلازمه الوداع والنوارس والقراصنة، ولا يكتفي أن يكون صورة تطل على المنفى بل إنه مكان يستدعي كل معطيات الحياة الطبيعية فيه، فالنوارس الملازمة للبحر لم يعد لها مأوى إلا البحر والاستعداد للرحيل، بينما يعلن السطر الأخير حالة الانتظار لبريد الوطن. صورة البحر ورغم هذه الجغرافيا الحزينة تشكل جماليات المكان بدءا من تحويلها إلى عنصر فاعل في النص، حيث يتحول البحر من مجرد صورة ملتقطة إلى فضاء دلالي يستقطب بؤرة التركيز

لتفكيك أبعاده المحتملة. فهو صورة مستمرة الحضور في النص من خلال الجزئيات التي تنتجها الصورة والقرائن اللغوية التي تدل على استمرار حضوره. فاضطراب القلب جزء من اضطراب البحر وتقلباته، والنوارس فوق الفنار، صورة ملازمة للبحر، تشير إلى عدم الاستقرار وانتظار معاودة الإبحار أو الرحيل ريثما يهدأ اضطراب القلب/ البحر.

جمالية البحر، رغم مأساوية الرحيل، تنبعث من تحوّله إلى خيال يرتبط بالأرض/ الوطن، والنقوش في البحر هي الذاكرة التي تأبى أن تمّحي، وهي البحر في تحوّله ذاكرة تستعيد الوطن من المنفى، وتعاود الحنين إلى شواطئه، فأسراب النوارس، ورغم تعوّدها الإبحار لم تنس شواطئها مهما طال الرحيل، وعبر هذه الصورة الفسيفسائية يعيد الشاعر سرد أحلام العودة التي تراود خيال المُبعد في المنفى.

لكن العوالم المجهولة التي يفتحها البحر تضخّم الإحساس بالمعاناة، إذ إن المجهول المفتوح يشكّك في إمكانية العودة، كما يفتح التساؤل على الوجهة القادمة أو نحو أي شاطئ سيعاود الإبحار، بما أن هذا المكان يبعث دائما إلى (الهناك) المجهول.

ولذلك فإن صورة البحر ليست بهذه السطحية التي هي مجرد خلفية مكانية، بل إنها أعمق من ذلك لأنها تتعلق بمشكلة وجود، فالبحر إذا مثلما كان عنوانا للنفي أوالترحال أو اللاستقرار هو أيضا عنوان لفقد الأرض، وكما قال درويش، «ومن لابرّ له لا بحر له». فالبحر يرافقه إحساس الضياع، يقول الشاعر:

حين يهجر البكاء أرصفتنا الشاحبة
وتكتحل المقاهي الغريبة بالسخرية
المرة تتأرجح شمسها بالمقاصل
المنتشرة في سماء الأبد المدمّر
يأتينا البحر بأشرعته البيضاء
تشقّ الأفق كالسيف المتوهج بالألق
هو ذا البحر يستوفي مراثيه الخريفية
لتكتبه العاشقات بالحبر السري
أيتها عروس البحر تقربني من
اللجة الضائعة مني منذ قرون (١٣)

البحر «كمكان» يتحوّل إلى نسق يختزن قيمه الدلالية التي لا تظهر في السطح إلا من خلال ما ترتبط به من قرائن تمدّها بالظلال الدلالية المناسبة، فهو يرتبط في المقطوعة السابقة بعروس البحر التي يناجيها الشاعر كي توصله إلى شاطئه، وليس بالضرورة أن

يكون الشاعر منفيا، أو بعيدا عن أرضه، فقد يكون منفيا أو لاجئا في وطنه. يصبح البحر مرادفا للموت من حيث أن أشرعته كالسيف، لا يحمل إلا المراثي، والموت إنما هو موت من نوع آخر ولا علاقة له في النص بفقدان الحياة، فهو موت في البعد عن أمكنة الألفة، وموت يبدأ من الإحساس بفقد المكان، فهو موت مستمر في الزمن، ولن تعود الحياة إلا بالعودة إلى اللجة الضائعة، ولذلك شكلت صورة البحر وجه الغربة والمنفى، يقول محمد القيسي: (١٤)

وتحققت يقينا أن درب الغربة دربي
أنني أمخر المنفى بحارا وبحار
مرفئي ضيعته والمركب
المهزوم تنبئه الرياح

تبدو صورة البحر معادلاً للذات في تأملاتها حيث يتداخل خطاب البحر بخطاب الأنا ليشكلا فضاءات دلالية تناسب طبيعة التجربة، فدروب الغربة/ المنفى، هي نفسها عباب البحر عندما تمخره سفن الروح في رحلة التيه. فالامتداد الذي تفتحه صورة البحر يتوغل باتجاه سيرة الاغتراب والتيه وهو الامتداد نفسه الذي تختزنه صورة البحر باعتباره علامة دالة على الرحلة منذ أن ارتبط خيال الشعر بالبحر. فالتغريبة واحدة والمكان بحري، هو فقط سيّد النصوص ومخصّبها في التغريبة الفلسطينية، وهو ما يجعل صورته تستحضر أشياءها وما تعلّق بعالمه الغامض، إذ يتقارب الوصف وتتقاطع الصور الرامزة للنوارس والموانئ والسفن والعواصف والرياح مستجيبة للتجارب الشعرية التي تستلهم هذا المشهد، وقد يتجه امتداد البحر باعتباره فضاء شعريا إلى استلهام الأسطورة أو إنتاج مشهد أسطوري غائب، وعلى مستوى العلاقات الإنسانية، فإنه يفتح التأملات على عوالم النفس كما يؤسس للعلاقات التي ترتبط بالأرض والمرأة «فالبحر مرجعية مطلقة تضايف بين أجزاء كل العناصر الاستعارية وبذلك تكون مصدر أغلب التصورات» (١٥).

وفي مجموعة ثلاثية حمدة يبني محمد القيسي مرة أخرى مكانية البحر باعتباره أيقونة هذه التغريبة، وفي تنويعه بين التفاصيل والتّحولات، وبين الأجناس الأدبية «نثر، شعر.. « يتواصل بناء فضاءات البحر بين الذاكرة والتأملات، والأبعاد النفسية والتاريخية، فالبحر أخذ كل هذه التصورات، هو جزء من الذاكرة، وهو نافذة تطلّ على المكان الأليف، كما أنه من علامات التغريبة الفلسطينية الحديثة، يقول الشاعر:

و برمل البحر يختلط الآن نشيدي
وأنا ممتزج بالأشياء
هنا البحر هنا ليْلكة تطلع،
أنت تجيئين، حروفي تأخذ نكهة
من يستسلم لرياح غامضة (١٦)

يمتد البحر إلى المساحات النفسية التي يغوص الشاعر في تأملاتها، إذ يتحول إلى فضاءات نفسية مغرقة في الذات لدرجة التوحد، فالأشياء تختلط وتتمازج لإعادة صياغة صورة البحر من الداخل حيث إن فكرة التمركز تبدو المنتج الرئيسي لفضاءات النص «هنا البحر» جزئية مكانية تحوّل فضاءات المكان إلى الداخل، لتعود الصورة لإنتاج نقيض البحر أو المكان الخفي وراء صورة البحر الواقعية، حيث إن امتداد التأملات يطلّ على شواطئ الأرض، وهو ما يفسّر اختلاط الرمل بالبحر في مقدّمة الصورة.

ولإنتاج فضاء دلالي يرتبط بصورة الأرض تمتّد التأملات الذاتية نحو التخوم المجهولة، محاكيا انفتاح البحر على المجهول «حروفي تأخذ نكهة من يستسلم لرياح غامضة»، فصورة البحر تتماثل مع صورة الرحيل إلى غير وجهة معروفة والمعلوم منها أنها تبعد عن الوطن، ولذلك يتذكر الشاعر الأرض الأم من خلال علاقتها بالبحر يقول محمد القيسي في ثلاثية حمدة:

البحر شريك لي بكتابك
يدخل بقواقعه، بنوارسه يدخل،
بمراكبه، بحطام مراكبه،
مجترحا صفحاتي ومعيدا لي
أيامي الجبلية، ودموع النرجس
ألتقط الكلمات كما كنتِ قديما،
تلتقطين الزيتون فيجتمعُ لنا
ألتقط الكلمات من البحر
وأسعى في تشكيلك (١٧)

تقترن صفحة الكتاب بصورة البحر، من حيث كونهما استرجاعا لذاكرة مشتركة تمتزج خلالها أحاسيس الغربة بحنين الألفة «البحر شريك لي بكتابك» فالتلازم بين الكتاب والبحر تلازم بين الذات والحنين إلى البيت، وهنا يتخلى المكان البحر عن بعد المنفى لأنه يتحول إلى صفحة من صفحات الذاكرة، وبالتالي فإن مفهوم المكان ينتقل إلى الصفحة باعتبارها مساحة مفتوحة لكتابة التأملات، فالشاعر يطلق خيال الصورة لتبني مكانا لولبيا يتعمّق عبر أشكال الأمكنة وأنواعها إذ تدخل في هندسة المكان «القواقع» وهو شيء متعلق بالبحر ومن عناصره فالقوقعة نموذج للبيت كما أنها نموذج للغموض، لكن الشكل الهندسي الخفي يحاول أن يقترب بالذات وبالخيال نحو تشكيل صورة للحياة تقوم على مبدأ الالتفاف أو دورة الحياة والتي يماثلها خيال الشاعر بشكل القوقعة، فالبحر «يدخل بقواقعه» تصوير يعيد المكان (البحر) إلى مفهومه الأول نموذج الحياة المضطربة في المنفى، ونموذج التيه والدوران في أصقاع الأرض.

وبهذا التركيب بين البحر والقواقع تتجه الصورة إلى إنتاج نموذج آخر من الثنائيات المكانية تترجم جدل العلاقة بين المتناهي في الكبر والمتناهي في الصغر والاتساع والضيق ومفاهيم الاتجاه، غير أن صورة البحر لا تدخل في القواقع فحسب، بل إن الخيال يمتد إلى عناصر إضافية يلتقطها من فوضى الهندسة التي يسعى إلى تشكيلها عبر فوضى الحواس، فيتابع إنتاج المكان بما تخلّله من أشكال الحياة، «بنوارسه يدخل، بمراكبه، بحطام مراكبه، مجترحا صفحاتي ومعيداً لي أيامي الجبلية، ودموع النرجس»، من البحر إلى القواقع تتشكل الحياة داخل الذات من خلال استرجاعات الذاكرة والتسجيل البصري للواقع، فالصورة تمزج بين أمكنة الواقع وأمكنة الذاكرة في لحظة الاسترجاع نفسها فمن جهة البحر، يحضر مشهد المراكب والنوارس وحطام المراكب، ومن جهة الذاكرة، تعود الأيام الجبلية ودموع النرجس، وعلى مستوى الانفعال تتشابك أحاسيس الخوف والدهشة بأحاسيس الغربة والحنين، وهي انفعالات يثيرها في النص الجمع بين الواقع والذاكرة.

وبرمزية بسيطة عودنا الشعر الفلسطيني على توظيف النوارس والطيور رمزا للإنسان الفلسطيني المهاجر وعلى توظيف السفن والمراكب والموانئ رموزا للمنفى، وإذا ما أعدنا تركيب كلّ هذه العناصر نستنتج البعد الوجودي لصورة البحر من حيث كونه رمزا للحياة المضطربة والتيه، لكنها تستحضر في الوقت نفسه القوة الكامنة في الذات ومدى استعدادها لمواجهة هذه الحياة وأن «دينامية هذه الصور المتطرفة تكمن في حقيقة أنها تتوهج بالحياة من خلال جدل الظاهر والخفي» [١٨]، وهو جدل انبثق في صورة المكان/ البحر منذ البداية عبر تماثل البحر والقواقع في بداية المشهد.

جدل الظاهر والخفي في صورة البحر تنتج المكان مرتبطا بعناصر الحياة وهو جدل يمتد كذلك إلى الواقع والذاكرة أو الواقع والحلم، فصورة البحر الموصولة بالحياة ومشكلاتها تقيم في الذات التوازن الضروري لاستعادة الطمأنينة من الذاكرة بدلا لمشاعر الخوف والدهشة الكامنة في الواقع ونحو هذه الجدلية يواصل الشاعر استنطاق البحر من خلال إسقاطات الذاكرة:

ليتيم فقد البحر وقاد التيهُ خطاه
فآواه إلى القول
لا أتّشح الآن بثوب الليل
ولكني منغمس بشؤون
تتعلّق بغصون ذهبت
وظلال غربت تتعلّق بمديح ما اكتمل
مديح لأصابع أمي وهي
تخوضُ عجين رؤاي [١٩]

من تأملات صورة البحر يعيد النص صياغة المفاهيم المكانية المتداخلة عبر علاقات جديدة، والغرابة هنا يولّدها الخيال من اللامتوقع «ليتيم فقد البحر» قد نتساءل لماذا يرتبط اليُتم بفقد البحر؟ وما وجه العلاقة بينهما على مستوى القيم المكانية؟ هنا يتحوّل البحر من مفهوم المنفى إلى مفهوم الألفة وهو تحوّل يفاجئ القارئ، لكن الغرابة ستزول عندما نتعامل مع المكان/البحر في هذا النص على أنه متخيل يحاول أن يعيد حميمية العلاقة بين الخيال والواقع، فالبحر يظل محتفظا بصورة المنفى والتيه، وفقد اليتيم للبحر هو فقد هذه العلاقة الحميمية بين الخيال وواقع الذات، إذ إن الصورة المكانية مفتوحة على التأملات والذاكرة، فالخيال يسترجع الحميمية والألفة من ذاكرة تسترجع الأم/الأرض وتتواصل معها في الحاضر على مستوى الخيال، وهكذا يتحول الخيال إلى عالم خاص وكون ذاتي يعيد تنظيم العلاقة مع الخارج أو الواقع، وبإعادة تركيب صورة البحر، فإنه في المتخيل فضاء مفتوح على المجهول، وهو ما جعل مفهوم التيه يكتسب دلالة غير متوقعة إذ إنه قاد الخيال والذاكرة إلى استعادة مشهد الأم «وقاد التيه خطاه فآواه إلى القول»، تأملات الواقع تفتح على عالم داخلي هو عالم «القول» والحلم بالعودة إلى حضن الأم «مديح لأصابع أمي»، وهنا يحدد الخيال العلاقة بين يتيم البحر والأم، إذ إن صورة البحر ومهما اتسعت للمجهول تحمل كذلك إمكانية العودة إلى الأم/ الأرض.

فخيال المكان يعيد الانسجام المفقود بين العلامات المكانية عندما يجمع بين المتناقض البحر/الأرض والتي تقوم كمقابل لصورة اليتم/البحر، ومن هنا يركّب الخيال صورة المكان بشكل ينسجم مع العالم الداخلي للذات ويتوافق مع القيم التي تنتجها مساحات الرؤيا في القصيدة عندما تتحول إلى مكان تمارس فيه الذات كينونتها، يقول معين بسيسو:

نزلت من يدي قصيدة
للبحر آه يا سفينتي الجديدة
والبحر عاشق قديم كم تكسرت
على سريره المراكب
والبحر شاعر قديم كم تكسرت
على سريره الكواكب
وأنت طول العمر تبحثين
عن سفينة وعن بطل
يدي هي السفينة التي سترسمين
ذات ليلة رموشها طويلة
قصيدتي قصيرة (٢٠)

تمتدّ تحولات البحر في خيال المنفى ليتماهى مع القصيدة وصفحة الكتابة «نزلت من يدي قصيدة»، فالشاعر يؤسس للمكان من الحركة «نزلت» وهو ما يعدّ اتجاها نحو عالم الذات إذ إن فعل النزول يحمل كذلك معنى الولوج في الشيء والذي تحدّده الصورة بالكينونة في البحر «نزلت للبحر» لكن وجه الغرابة يَنتج من العلاقة غير المتوقعة بين القصيدة والبحر ليأخذ المشهد بعدا جديدا تكتسبه القصيدة في حدّ ذاتها إذ تصير وسيلة الإدهاش والتأمل والرؤية، فهي التي تصبح سفينة الشاعر في الإبحار، ومن هذه التحولات تنتج الصورة عالماً جديدا كما تفتح الذات بتأملاتها كونا شعريا خاصا يكتسب معنى إضافيا للوجود في المكان.

فالقصيدة أو الكتابة أو الخيال، هي الأمكنة والبحر الذي يفتحه الشاعر على وجوده وغربته في المكان، ومن ثمّ تكتسب أبعادها المكانية من حركة الإدهاش التي تحوّلها إلى فضاءات دلالية تعالج إشكالية وجود الذات، حيث أن «القصيدة نوع من الإدهاش أمام العالم، وفي نفس الوقت هي وسيلة ذلك الإدهاش» [٢١] ، إن الوسيلة التي يتحقق بها إدهاش النص لا يمكن أن تكون إلا تأملات الذات والرؤى التي تخترق المكان، فالقصيدة بتحولها ظاهرة مكانية تنتج عالما من الأمكنة يتماهى في جدل العلاقة بين القصيدة/ السفينة والبحر، فالصورة لم تحتج إلى براعة الاستعارة لأنها تواجه المكان بدءا من سؤال يتعلّق بوجود الشاعر، وهو ما يمثّل صورة للذات في مجرى الحياة التي تواجه بحر التحولات والعواصف، ولذلك يستغرق الشاعر هذه الصورة ليستمرّ في تعميق تأملاته بما تحتفظ به الذاكرة من مواقف وتصورات اتجاه البحر/الحياة، إذ إن الدهشة تتحول إلى حيرة وخوف من المجهول المنتظر، عنف البحر المأثور يحذره الشاعر، فهو «عاشق قديم تكسّرت على سريره المراكب»، وهو كذلك «شاعر قديم تكسرت على سريره الكواكب». يدخل البحر في مفارقات مكانية ودلالية يشملها إحساس الخوف والحذر، مادامت السفينة/القصيدة تفتقد بطلها وقائد وجهتها «وأنت طول العمر تبحثين عن سفينة وعن بطل».

تستقر صورة البحر على مستوى القصيدة بين ثنائيات الحضور والغياب والواقع والحلم، والعودة والغربة، وغيرها من الثنائيات الجدلية التي تؤسس القيم المكانية للصورة وتنتج فضاءاتها، فتأملات البحر لا تنقطع عن خلفيتها الموضوعية المرتبطة بالمنفى والغربة، إذ هو أيضا حالة انتظار مستمرة تترقب العائدين، يقول المتوكل طه:

يا بحرُ يا ليلك العائدين
ويا شهقة النور هذا معينٌ،

وهــذي نــوارســنــا في المرافئ
ممهورة بالشتاء ونكتب أشعارنا
بــالجــراح لــيــســعــدنــا المــوت
والشعر وجه الحقيقة يبقى (٢٢)

يعيد الشاعر صياغة البحر من منظور الانتظار «يا بحر» هي وقفة الشاعر على ذاكرة البحر ورحيل النوارس، وكأن النداء نفسه الذي وظفه الشاعر القديم عندما وقف على الطلل مستذكرا من رحلوا، غير أن بحر الشاعر هنا اتخذ تصورا إنسانيا شاملا تجاوز المساحة الجغرافية وامتدّ عبر المساحات الممكنة للرؤيا، إذ إنه في نص المتوكّل طه لا يمتدّ لأفق مغلق، وإنما يتجه وجهة محدّدة نحو النور المنتظر، فالرؤيا بإشراقها على نور الأمل تتجه لاعتماد ثنائية النور/والظلام باعتبارها ثنائية كونية ترفع مستوى المكان في النص إلى جدل خفي يتراءى من خلال صورة النور الظاهرة في النص، وبالتالي فإنها ارتقاء بالمكان من راهنية الواقع واحتجازه في ظلام المرافئ والشتاء إلى نورانية الكشف ورؤيا المكان من خلال الحقيقة المتصورة للذات.

البحر ونمذجة القيم:

فمشهد البحر لا يكاد يتخلّص من أشيائه المألوفة حتى يعود إليها في ثنائيات وأبعاد جديدة، وكأنها مقامات في السفر عبر المكان، فمن ثنائية النور والظلام، إلى ثنائية الموت والحياة، ومن المنفى/البحر، إلى حضور الموت كفضاء آخر يضاعف الرؤيا والاتجاه نحو العالم النوراني للذات. فجمالية الموت يكتشفها فضاء الصورة: «ليسعدنا الموت» بحيث يتحول المفهوم إلى تصور ما ورائي للواقع، يتخلص من مادية الحياة والواقع لكشف الحقيقة، غير أنها حقيقة تستنتج من قدرة الخيال على تركيب هذه الأبعاد، والتي لا يمكن فهمها إلا عبر الخيال الشعري «والشعر وجه الحقيقة يبقى»، فالحقيقة المرتبة بالشعر لا يمكن التعرف إليها وتصورها إلا من خلال الصورة الشعرية التي تجعل من المكان بنية تتجاوز أبعاده البصرية إلى أبعاد ذهنية مجردة يحكمها منطقها الخاص، ولذلك فإن تأملات البحر، وإن حضرت معالمه البصرية لونا وأشياء، تظلّ تتجه بالصورة إلى مستوياتها التجريدية لتلخّص في النهاية فكرة تحقيق الوجود عبر مواجهة الذات للعوالم الممكنة، ومن ثمّ فإن صورة البحر وعناصره ترتبط «بعلاقة مباشرة بالأشياء أي بالوجود نفسه» (٢٣) ، وعندما نعود إلى صورة البحر في بداية المقطع، نلاحظ أنها تتجه إلى نوع من التعالي الذي يحاول وعي الأشياء، كما تظهر في الحدس والتأمل، ولذلك أنتج الخطاب صورة النور مباشرة بعد مادية البحر «يا بحر.. يا شهقة النور» والشهقة هنا تكشف عن انبثاق الرؤيا وإعلان الوجود

الممكن. ويعود الشاعر إلى صورة النور كمقابل للظلام في نسيج شعري جديد يستحضر البحر والعودة من خلال أشياء الواقع يقول الشاعر:

يا هذا القادم من مدن النور
تفتح شريانك دربا للشعراء؟
إنا ندرك كنه العشق المتدفق
من قدم خشبية نعرف أوجاعك
لكنا لا نعرف أن البحر
يلملم أطراف الشمس
ويلقيها في الموج سنين.. (٢٤)

تحوّل صورة النور المكان إلى مطلق، فهو فضاء مفتوح على إشراق الذات «يا هذا القادم من مدن النور»، فالصورة تفتح على أمكنة نورانية لا يمكن أن توجد إلا من خلال تركيب الخيال لمساحاتها، ولذلك يخصّها الشاعر بعشق الشعراء «تفتح شريانك دربا للشعراء» وعبر هذا التوجه الصوفي في التعامل مع الأمكنة تلتقط الصورة عناصرها من عالم متخيّل متداخل الحدود هو عالم الذات في مقابل عالم الواقع. فالنورانية التي تشمل أمكنة الشاعر تمتدّ إلى صورة البحر المفتوح على الداخل «لكنا لا نعرف أن البحر يلملم أطراف الشمس»، وهو أيضا تشمله أنوار الشمس والوضوح، ومن هذه المشاهدات البصرية للمكان يرتقي الخيال بصورة البحر من ماديتها المرتبطة بالواقع إلى آفاق الرؤيا الشعرية ومشاهدات الخيال، وهنا تتحول البنية المكانية من لغة عادية إلى صورة متعالية تختزن ترسيمة الارتقاء أو مفهوم المتعالي كفضاء مفتوح يتجاوز الواقع ويقيم جدل المكان عبر ثنائية الحضور والغياب، فالعالم الماثل في الخيال يفتح حدود التماهي بين «مدن النور والبحر الذي يلملم أطراف الشمس» وبإلغاء هذه الحدود تفتح الصورة المكانية مشهدها على عالم نوراني تختفي فيه آثار المادة إذ إنه انبثاق ناتج عن شمولية النور لبقية العناصر وبالتالي فإن البحر والمدينة يتضايفان داخل المشهد، ومن هنا تتحول الأمكنة إلى «رموز مشهدية تؤكد تمظهراتها الأسطورية الخيالية في الربط بين المرئي والمسموع، كما يتجسد المجال الديني والسياسي كتجسيد احتفالي بمشهد ما، وتتجانس مجموعات الصور مع ترسيمة الارتقاء، ذلك أن ما يجمع الصور والرموز أساسا هو البعد البصري» (٢٥) ، غير أن مفهوم البصرية هنا لا يعني الرؤية العينية بقدر ما يعني تمظهر هذه الصورة في الخيال، ولو عدنا إلى صورة المدينة والبحر نجد أن التصور الإدراكي المسبق والناتج عن المشاهدة العينية سرعان ما يتراجع إذ إن صفة النور اللاحقة على المدن أو البحر تشوش الرؤية العينية ليتحول بواسطتها الخيال إلى إنتاج الفضاءات الممكنة، ولذلك استعان الشاعر بلغة صوفية

شكّلت المعالم التي توحي إلى العالم المتصور في الداخل، وهو عالم نوراني يقوم نقيضا لعالم الواقع وبمبدأ الضدية هو عالم مظلم، كما أن هذا التقابل يمكّن من إعداد ترسيمات إضافية ترتبط بالمكان، وتفتح على التقابل بين الارتفاع والانخفاض وبين النور والظلام والأعلى والأسفل والحضور والغياب، أي أن التحليل سوف يقودنا إلى مفهوم النمذجة، وما يرتبط بها من معرفة وأنساق ثقافية تحتفظ بإمكانيات القراءة والتأويل الديني والأسطوري والسياسي. ووفق هذه النمذجة فإن الأمكنة عموما تحتفظ برمزيتها المشبعة بالاحتمال رغم أن الصور قد تُقدّمها متناثرة، يقول الشاعر:

كانت سفينتنا في البحر تائهة
تلهو بدفتها الأريــــاح واللجج
كانت فلسطين ملء الليل غارقة
تـــرنـــــو إلى الــصــبــح
أنـــى الــصــبــح يــنــبــلــج [٢٦]

مشهد السفينة يستدعي بالضرورة مشهد البحر، وكلاهما ينتج المكان على مستوى النص، فالصورة البصرية تقدم نموذجا شعريا لسفينة تواجه مخاطر البحر وعواصفه وهي تتأمل صبحا قادما بالنجاة!! ، هذا ما يلتقطه البصر أو ما ينقله من الواقع. غير أن المكانية تتجلى في أبعاد أخرى وتتجاور فيها عناصر الصورة بتركيب الجزئيات إلى بعضها، فخلفية المشهد صورة البحر الغائبة التي يبعثها، في النص، مشهد السفينة. وانطلاقا من هذه الخلفية يشهد المكان/ البحر بداية التحولات بما يحتفظ به الخيال من إسقاطات ونَمْذجة، حيث تتجه الأبعاد إلى بلورة مفهوم الصراع والحركة من خلال مقاومة السفينة للأمواج والعواصف، وهنا تدخل بنية البحر بوصفها نسقا يضفي على الصورة ما استقر في الأذهان من أساطير وأحداث تتعلق بالوجه المظلم والعاتي لصورة البحر، أو الخوف من المجهول، ومن التيه، ومن خلال نمذجة الأبعاد المكانية يصبح المجهول مرادفا للتيه والظلام والموت، فصورة السفينة في البحر توجّه نحو كلّ هذه الأنساق التي نسجها الخيال الشعري، كما ترتبط بالنماذج الكامنة في اللاوعي. وبالمقابل ينتج الفضاء الدلالي عالما نورانيا يجاور به العالم المظلم.

فحضور البحر في النص يضايف الواقع والعالم المرئي، كما أنه يتخذ بعداً رمزياً للوجود الواقعي، ولزمن تاريخي محدد يتمركز حول النواة فلسطين، والتي تنبثق في الصورة من خلال مجموعة بدائل رمزية أولية ترتسم في أفقين متقابلين هما: «سفينة في البحر تائهة تلهو بدفتها الرياح واللجج» وهي صورة بصرية تعادل الترسيمة الثانية: كانت فلسطين في الليل غارقة»، فالمشهد الأول يماثل المشهد الثاني، وكلاهما يعتمد

على المعالجة البصرية ونظام التجاور بين الصور، وهذا الأفق الأول يشمله العالم المظلم أوالمجهول، فمصير السفينة مشابه لمصير فلسطين، تتقاذفهما الأمواج نحو عوالم مجهولة هي عوالم الظلام، غير أن المشهد لا يكتمل لأن حركة الصراع ما تزال باقية ومستمرة، ولذلك تفتح الصورة أفقا جديدا يمتدّ من واقع الأفق الأول إلى انتظار الصبح «ترنو إلى الصبح أنى الصبح ينبلج»، فالنور لا يحضر في النص لكنه متوقّع وهو ما يفسر كثرة اللغة الدالة على العتمة والمجهول «الليل، التيه، الغرق» بينما يحضر النور «الصبح» في نهاية الصورة، غير أن هذا الحضور في آخر المشهد يبدو أكثر أهمية لأنه يؤسس لرمزية النور وعلاقته بالقيم، فوجوده في النهاية يرمز لانبعاث الأمل وكم يبدو هذا الأمل مشعا في مشهد خلفيته مظلمة!

تكتسب الخلفية المكانية للصورة بعدها الدلالي والجمالي من خلال ما تمارسه من نمذجة وإحالات متنوعة، فصورة البحر في النموذج السابق لا تنتهي عند حدود حضور المنفى والتيه فحسب، بل إن وظائفها الفنية تجعل منها وسيلة أسلوبية خارج التركيب تقوم بتوحيد ما يبدو متناثرا من المشاهد البصرية، فلا يمكن للخيل أن يجمع بين السفينة وفلسطين والصبح وغير من العناصر إلا من خلال ترسيمة الصورة الخلفية للبحر، كما أن مفهوم الأنساق الثقافية الكامنة في تصور الأمكنة هو ما يزودها بالفضاءات الدلالية الممكنة، ولذلك فإن «العالم الذي كشفه شعراء المكان ليس هو العالم نفسه الذي نراه حتى وإن بدا لنا أنه كذلك» [٢٧] .

يأخذ البحر بعدا يتمثل في كونه نموذجا مكانيا مفتوحا على العوالم الممكنة، كما أن نماذجه الكامنة في الخيال الإنساني جعلته صورة مكانية مرنة وسريعة التحول يمكن من خلالها بناء الفضاءات الأكثر تباعدا وتناثرا، وبالإضافة إلى ذلك فإنها اكتسبت نوعا من التخصيص اللغوي جعلت دلالالته في المخيلة الشعرية الفلسطينية تتجه إلى المنفى والوطن، حيث أن الذاكرة الجماعية تحوّلت إلى لاوعي يتأمل الشاعر عبر نوافذه منفاه أو به يطل على وطنه، وفي قصيدة «جملة واحدة قالها البحر..» [٢٨]، ينوع الشاعر عز الدين المناصر مشهد البحر بقوله:

البحر عاصف والوحش في الزقاق
الليلة استرحت، لا صديق لي سواك يا مضيق
البحر كان هائجا أوشكتُ أن أقول إنّ شارع التانيس،
قد يفيض رغم بعد وجهك الصبوح، رغم أن قلبك الغريب
يرفّ بالصلاة لي، أوشكت أن أتوب [٢٩]

بين رهبة البحر وسكونه يقيم الشاعر تأملات المنفى، حيث تمتدّ الصورة في موضوعة الغربة، كموضوعة تعتمد في إنتاج دلالاتها على صورة البحر، بل إنها عالم يرتبط بالمكان ويؤسس عليه كل الأبعاد. فمرجعية البحر عندما تؤسس للغربة تنغلق على العوالم الأخرى الموازية من حيث هو مكان للعزلة يتميز بلا نهائية الامتداد «البحر عاصف والوحش في الزقاق.. لا صديق لي سواك يا مضيق» فالمقارنة بين البحر والزقاق «تكشف عالما موحشا رغم رحابته لأنه يخلو مما يبعث الحياة في الامتداد الشاسع له، ولذلك يتحول الحوار بين البحر والذات إلى خطاب داخلي يركز على العزلة كمساحة نفسية تنتجها الغربة» (٣٠)

البحر قال جملة ترنّ في الأعماق:
الغربة الزرقاء قد تمتدّ ألف ميل
أليس بحر هذه المدينة
التي نعيش في مرجانها
يمتدّ حتى ساحة الحنطور
تزورها السفائن التي
يعلكها التجوال والوهن؟!!

الحوار الذي يفتحه النص يجعل من صورة البحر خطابا مباشرا لموضوعة الغربة التي تتقمص كل الأشياء، حيث إن مشهد البحر يغطي كل العناصر لونا وفكرة وموضوعا «الغربة الزرقاء قد تمتدّ ألف ميل»، يتخلى مفهوم الامتداد هنا عن مضمون القياسات، ليتقمص مفهوما نفسيا خالصا، إذ إن الامتداد يتحول من المساحة إلى الانفعال أو إلى تجربة الغربة، فهي تمتد إلى المدن والساحات. وبذلك يصبح مشهد البحر مشهدا نفسيا بامتياز ويتقلص الفضاء المفتوح الذي ينتجه إلى ضيق نفسي يؤثر في الأشياء.

جدل الداخل والخارج:

فالمساحات البصرية للأمكنة تتلاشى في الصورة ويتحول المرئي إلى لا مرئي ومهما تكن التحولات التي تبعثها صورة البحر فإنها تبدو مشبعة بالأبعاد النفسية، فهي بالدرجة الأولى تركّز الدلالة في هذه الأبعاد وتنعزل فيها عن بقية العوالم، إذ إن لغة المكان تتقمص انفعالات الإحساس بالعزلة والوحدة «الغربة الزرقاء تمتد...» والمدينة تأخذ مشهد البحر «أليس بحر هذه المدينة..»، من هنا تبدأ المفاهيم المكانية في إنتاج تحولاتها، وبدءا من عزل المشاهد البصرية عن العالم الخارجي، تصبح للمكان/ البحر رؤيا خاصة تحوّل مشاهداته إلى تأملات داخلية تتواصل مع الخارج كما يبدو من الداخل، ولذلك تنتج صورة المكان/البحر ثنائية جديدة تضاف إلى الثنائيات الأخرى التي تقيم جدل الداخل والخارج على مستوى النص الشعري.

هذا الجدل (الداخل/الخارج) هو ما يمكّن من تحويل مفاهيم الامتداد باتجاه الموضوعات والفضاءات المختلفة التي ينتجها الخطاب الشعري، إذ به يتواصل تدفق الرؤى المختلفة التي تراوح بين المرئي والتأملي في إنتاج المكان على مستوى الصورة:

فلننتظر البحر قد يمرّ
من هنا، أشمّ رملك الحنون
أحضن الأمواج
نُسَيْمة من سحرك الوهاج
نوارس الخليج والعقبان (٣١)

من موقف العزلة في المكان يتحول المشهد إلى حوار داخلي ينتقل من رصد معاناة الغربة إلى تجليات الحنين، وهنا تهيمن على المشهد صورة البحر في تلاقيه مع الضفة الأخرى للوطن، ويتحول إنتاج المكان من مشاهدات الخارج إلى إنتاج تفاعل الداخل، حيث أن الصورة تصبح نتاج تفاعل الذات مع العالم الخارجي وليست نسخة مطابقة له ينقلها الوصف، فهي «منتوج تفاعل الذات مع هذا العالم» (٣٢) . وعلى مستوى الداخل تنتظم مجموعة مفردات تشكل فيما بينها الدلالات النفسية «أشمُّ رملك، أحضن الأمواج، نُسَيْمة من سحرك» حيث أن هذا الحقل اللغوي وإن ارتبط بأبعاد بصرية «الموج، الرمل» فإن الصورة تحوله إلى قناة توصل الذات بما يشملها من عالم الداخل والوطن باعتباره الغائب الحاضر في خلفية الصورة، ولذلك يتجه نص البحر إلى إعادة إنتاج المكان الغائب دون أن يستقرّ على مجال بصري أو دلالي معين إذ إنه يشير إلى كل شيء دون تحديد باعتباره علامة تفتح على عالم الخارج، وهو ما يحضره على مستوى الخيال لملامسة وقائع ممكنة جديدة فيضيف الشاعر إلى التحولات المكانية تحولات نفسية غير متوقعة، يقول:

هل ينزف البحر دما
أم ينزف البحر صديدا
أم أنه بكى حبيبه الموعودا؟؟
أم أنه ينتظر الرمال أن تبوح
أو أن تقذف فوق رمله شهيدا؟؟
أم يا ترى حبيبتي في هدأة المساء في محطّة القطار
يا أيها العظيم ندور في الوديان في ذوائب الأشجار
تهرسنا الحيتان والعقبان والبرابرة
معتّمة أحلامنا من يمنح الغريب في ترحاله
تأشيرة الدخول للقدس أو للناصرة؟؟ (٣٣)

لا تغيب صورة البحر كإطار خارجي للتجربة لكن حضوره يتحول إلى مساءلة داخلية تستنطق البحر، وعبر الاستفهامات المتتالية تشكل الصورة البصرية رسالتها الدلالية، فمنظومة اللغة المكانية الرامزة تتوسّع في نسيج حقولها من البحر لتستحضر أمكنة إضافية تشترك في بناء الصورة الكلية «الرمال، محطة القطار، الوديان، القدس، الناصرة» فالرسالة البصرية تتشكّل باللغة، لا من الخارج فحسب، وإنما من الداخل أيضا، وفي طبيعتها البصرية ذاتها، إذ إنها تصبح قابلة للفهم بفضل أبنيتها اللغوية» (٣٤) ، وتترافق هذه الأمكنة بلغة تتجه نحو الفجائعية لتشبع الصورة بالأبعاد النفسية، ففي هذه الأمكنة كل شيء ملتبس بالقلق والخوف والحنين، وشمولية صورة البحر على كل المشهد تعزز هذه الأبعاد التي منها يصوغ الشاعر أسئلته الباحثة عن مكان، ومادامت صورة البحر تحتفظ بذاكرة الضياع والمجهول فإن هذه الدلالة تمتدّ إلى الحلم ليتحول حقلا معتما يتقاطع مع صورة البحر في مفهوم التيه والمجهول «معتمة أحلامنا»، تتحول صورة الظلام «معتمة» إلى الداخل لتبعث الواقع وما يثيره في الذات من رؤى معتمة شملت كلّ الأشياء والأمكنة، غير أن رغبة العودة إلى الوطن تظل كامنة خلف هذه المشاهد البصرية، لأن البحر رغم ارتباطه بدلالة الغربة والمجهول والتيه يظل يحتفظ بصلة خفية بالوطن، مادام يثير ذاكرة الأم ومدن الوطن يقول الشاعر:

هل ينزف البحر دما، أم أن قلبي متعب في هذه الأيام؟؟
أم أن عيني ربما ترف من تراكم الأيام؟؟
أم أن أمي في الخليل لا تنام؟؟؟
البحر سوف يذكر الأسباب سوف يصفو
تقبل الموجات في كالأحلام
تفيض فوق ذلك الحزين، يفوح الرغام
البحر هزني والبحر حزّ لي وريدي
البحر قد يفيض، تدفن المدينةَ المياه تصفّر الرياح
وتركض الموجات كالدجاج (٣٥)

تتحول صورة البحر تدريجيا من مجرد مشهد بصري وصورة تسجيلية إلى خطاب يتفاعل مع الذات والواقع، بل تجعل منه الصورة الشعرية محور الدلالات، لأنه بالإضافة إلى تحقيق مهمة توصيل الرسالة البصرية يصبح وسيلة اكتشاف عالم الذات التي بها يقيم الشاعر علاقاته بالمكان، ومن خلال متابعة اللغة المكانية الموظفة في الصورة بدءًا من الوحدة الكلية «ينزف البحر دما» يتدرج عبر الصورة حضور الأمكنة الأليفة بحيث تأخذ

صورة البحر مهمة التواصل مع هذه الأمكنة واستدعائها عبر الذاكرة «الأم، الخليل، المدينة» ومن خلالها يمزج الشاعر بين الحنين والغربة، وتفتح الحلم باتجاه الذاكرة:

صبية بحرية الأصول
غادرتُها، غادرت الطلول
ولم أجد من صوتها سوى صدى الرنين
الغربة الزرقاء قد تمتدّ ألف ميل
ضحكت قبل أن تقول:
كف عن تدجيلك الرقيق
البحر كان فاتنا ولا سواك يا صديق
ولا سواك يعرف الجليل يا صديق (٣٦)

التداعيات المركّزة على صورة البحرحوّلت الامتداد البصري المهيمن على الصورة بفعل خيال البحرإلى امتداد زمني عبر الذاكرة، فالصفحة الشعرية للبحر تثير الذاكرة لتعقد مقابلة مفاجئة بين البحر والطلل، لا يتجه إليها الخطاب مباشرة وإنما يستحضره بلغة تعتمد الإشارة «صبية بحرية الأصول» لانكتشف حضور الطلل إلا بعد أن تشير الصورة إلى خلفيته من خلال تكملة الجملة في السطر الثاني «غادرتها، غادرت الطلول». وبهذا التوظيف توجه الصورة دلالة البحر إلى غير المرئي واللامتوقع بربط البحر بالطلل، إذ إن تخصيب الصورة بهذا الموروث الشعري بالدرجة الأولى يكشف عن التقاطعات الممكنة عبر الفضاءات الدلالية، فصورة الصبية البحرية تستدعي صورة الطلل عندما ربطه الشاعر بالمرأة أو بذكر الحبيبة الغائبة، ومشهد المماثلة لا يتوقف عند هذا الموضوع، بل إن الخطاب يستكمل جزئيات الصورة الطللية، وكما لم يجب الطلل شاعره عندما استنطقه، لا يرجع من البحر سوى صدى الذاكرة أو بقايا رنين الصوت المحفوظ في الذاكرة.

وفي بحث العلاقة بين البحر والطلل على مستوى الصورة نلاحظ أنهما يتقاطعان في الفضاءات الدلالية المفتوحة على الذات وما يثيره إحساس الغربة وهواجس الرحيل، وهذه الانفعالات تفتح نافذة أولية على العوالم البديلة الكامنة في اللاوعي، بحيث أن صورة البحر أو صورة الطلل تؤولان بصورة المرأة الأم، والمرأة الحبيبة، والمرأة الأرض، وهذا ما يفسر حضور الأم وربطها بالخليل في المقطع السابق «أم أن أمي في الخليل لا تنام».

البحر وفضاء التاريخ:

ينتقل البحر من ملامحه البصرية المفتوحة على جغرافيا الوطن والعالم إلى مجال مفتوح على الذاكرة وما تستدعيه من مواقف تاريخية أو وقائع تعيد ترتيب جزئيات

العلاقات في المكان أو معه، ويعتمد في بنائه على إثارة الرموز التاريخية واللغوية باعتبارها شبكة من العلاقات بين الذات والإنسان والجغرافيا، ومن هذه التحولات قول المناصرة في قصيدة «يتوهج كنعان»:

هيئ جوادك للرعي في مرج
ذاكرة الغيم قبل المساء
أحاول أن أمسك البحر
من خصره القرمزي
أراه كذالكْ الدخان يقيم جبالا من
الحلم يرحل غربا فيطرده البحر
أحاول أن أرسم البحر لكنه
كنساء الينابيع يبدو صديقا
ويهرب بين كفّي مثل حقول القطار
وأركضُ: انظرْ حجاجا من الصخر
يأوي الحمام إليه من البحر
من البحر والتينة المقدسية (٣٧)

رغم تمركز الخطاب على الذات، يفتح الشاعر مجالا لمشاركة الذاكرة الجماعية «هيئ جوادك للرعي في ذاكرة الغيم» كما يبدو أن هذه الذاكرة مفتوحة على المكان والمفارقات القائمة على تكسير العلاقات بين الأشياء، وفي أول مشهد للبحر «أحاول أن أمسك البحر من خصره القرمزي» تتفاعل العلاقات المتباعدة بين اللون والبحر والإمساك.. وكأن الصورة تضع القراءة أمام حالة استحالة قد تبدو إذا ما عقدنا العلاقة بين صورة البحر والقول المأثور «كالقابض على الماء» وهذه الاستحالة تتكرر في نهاية المقطع عندما يعلن الشاعر هروب البحر من بين كفيه» ويهرب بين كفي مثل حقول القطار»، هذه التحويلات تبدو نتيجة أولية لاعتمادها على ذاكرة غائمة «ذاكرة الغيم» فمنذ البداية تتهيأ صورة البحر لهذه التحولات المفاجئة والمفتوحة على التنويع المعرفي والثقافي والنفسي المؤسس على تجارب الذاكرة «وإذا كان الشاعر يريد عن طريق الاستعارة أن يقوم بعملية تحويلية للأشياء، فإن مادته (البحر) تراوغ هي الأخرى في محاولة تحويلية من خواص البحر إلى خواص الربيع» (٣٨) .

هذه التنويعات المقامة على خلفية البحر، تفتح المكان/البحر على علاقات كونية متداخلة توزعها الصورة عبر مشاهد الأشياء الحاضرة في الذاكرة، فالمكان لا يتحدد بتعدد الأنواع التي يلتقطها الخيال لصورة البحر، لأن هذه الصورة بعيدة عن المشاهد البصرية

وعلاقاتها المنطقية، فالخطاب يتجه إلى بحر يقيمه الشاعر في رؤاه الذاتية ومن عزلته ومنفاه الداخلي ولذلك يكرر الخيال محاولات الإمساك بالبحر وفي كل محاولة يدخل في علاقة جديدة، فهو «كنساء الربيع، أحاول أن أوقظ البحر من نومه السرمدي..»، وعبر مسافات هذه التحولات تعود الذاكرة من البحر إلى المدن والتاريخ «الخليل، كنعان، وهران، تلمسان، الأندلس...» ومن هذه التنويعات المفتوحة على مختلف الأبعاد يتحول «البحر» موضوعا لخطاب شامل يتوزع على تفاصيل المنفى والتاريخ، و «البحر هنا يكتسب مدلولات أخرى دون أن يكف المدلول الأول كما هو في الوضع اللغوي عن التفاوض الدائم للدخول في علاقة أخرى مع المدلولات الأخرى، تتمازج الدلالات دون أن تلغي الواحدة الأخرى، مما يجعل كل دلالة تكسب الأخرى عمقا أكثر وثراء أشد من خلال تبادل بعض الخواص» (٣٩) .

تتقمص صورة البحر عناصر الرؤيا، بحيث تكوّن بنية مكانية تتفاعل مع مجموع المشاهدات الواردة على البحر، كما أن موضوعة المنفى والحنين تتردد عبر الفاعلية نفسها، ولذلك فإن إنتاج صورة البحر لا تنفصل عن البعد الذاتي وما يكشفه الخيال، إذ إنه نتاج تركيب الخيال بدرجة أولى، لأن الصورة لاتوجد في الطبيعة لكنها نتاج الخيال «لأنها لا تعتبر صورة إلا بفضل ما تختزنه من وعي» (٤٠) ، وما يضفيه الخيال عليها من شاهدات وتأملات ذاتية، فالبحر يرتبط في كثير من المشاهدات بإسقاطات الخيال، ممّا يحوله، في بعضها، مرآة تعكس صفحة الداخل، فتفك رموز الرؤى أو تستعيد أزمنة الذاكرة وأمكنتها.

وفي مطولة إبراهيم نصرالله «هادئ بحر غزة»، تصبح صورة البحر مبعثا لتأمل الواقع الذاتي والجماعي، إذ تتجه إلى تنويع الأمكنة بين المنفى، والوطن، وأماكن الألفة والحميمية، وتستمرّ التنويعات على هذه الصورة ليتحوّل البحر رمزا شاملا تتقمّصه الذات و يصبح وسيلة الخيال لعبور الرؤيا، يقول الشاعر:

هـادئ بـحـر غـزة
ماء وأشرعة زرقة وصباح عريض
ونافذة للنوارس أو جدول في الوريد
هـادئ بـحـر غـزة
لي رغبة أن أرى وجه أمي ومدرستي
كلّ أسئلتي انتشرت فيّ موجا
فقد يبس الغصن لكنّ أسئلتي اكتملت
واسـتـوت بـرتـقـالا..
لكنني أعرف البحر منذ صباه
طاعن في الزغاريد والعرس
هـذا أنـا وجـبـين إلـه (٤١)

يعمد الشاعر إلى إعادة تشكيل العلاقات في صورة البحر وبدءا من تأمل صورته الواقعية «هادئ بحر غزة» يحضر خيال البحر بشكل متكرر يجعل منه محور التأملات، فصفة الهدوء الملازمة له ليست إلا لحظة زمنية تفتح بوابة البحر على تأمل واستدعاء جغرافيا الوطن، إذ إن العلاقة هنا تدخل في تركيب ثنائية البحر/ الوطن من خلال المدينة «غزة»، فيكون المشهد في صفائه وزرقته وإشراقة صباحه مطابقا للتجربة الشعورية الآنية المرافقة للحظة التأمل وهي هنا لحظة تواصل مع الوطن، غير أن هذه التأملية سرعان ما تستعيد ذاكرة البحر المشبعة بهاجس الرحيل لتدخل الصورة بداية التحولات حينما يصبح مشهد البحر نافذة للنوارس، فتبعث الانطباع بحضور ما يخفيه البحر من هواجس «فنافذة النوارس والأشرعة» تبقي على احتمالات الرحيل مفتوحة، وتمدّ دلالة الصورة بجدلية الحل والترحال لأن البحر الذي بدا صافيا هادئا إنما يجهز بذلك الاستعداد لرحيل النوارس وغياب غزة.

المشهد يبقي على مفارقاته التي تتآلف مع الرؤية الداخلية والتي تلغي هنا الصورة الخارجية للبحر وتحرك في اللاوعي هواجس الخوف من البحر أو الخوف من المجهول، وهو ما يوجّه الصورة الشعرية إلى تأملات تثير في الذات الرغبة في العودة إلى الطفولة وعالم السكينة وهو العالم الذي تحتمي به الذات «لي رغبة أن أرى وجه أمي ومدرستي»، وإذا عدنا إلى المقارنة بين الصورة الواردة على مشهد البحر فإن احتمالات القراءة سوف تقودنا إلى الموازنة بين صورة البحر الهادئ الذي يغري بالسفر والذي يهيئ للرحيل وبين الرغبة في رؤية وجه الأم.

فالخلفية الماثلة وراء هذا المشهد يبدو أنها تقوم على جدل الألفة والغربة، فصفاء البحر أوحى في البداية بنوع من الطمأنينة لكنها إحساس زائف لأنها طمأنينة مغلفة بالخوف وهواجس المنفى والبعد، ولذلك سرعان ما احتمت الذات بالعالم البديل والملجأ الآمن الذي يقوم في مواجهة المخاوف، فوجه الأم وذاكرة الطفولة وفرت هذا العالم البديل، وبالإضافة إلى ذالك فإن صورة البحر علامة مرجعية للعوالم المجهولة والفضاءات المفتوحة على اللانهائي وعلى المطلق وهو احتمال آخر يقيم وجه التقابل بين العالم المفتوح والعالم المغلق، وهذه الفرضية يبعثها الخيال الشعري عندما تتحوّل صورة البحر إلى عالم مفتوح على الأسئلة: «كل أسئلتي انتشرت فيّ موجا... لكن أسئلتي اكتملت». الأسئلة، هي الأخرى، تأتي مفتوحة لأنها لم تحدّد موضوعها، غير أنها كثيرة المعاودة «انتشرت فيّ موجا » فالمظاهر الحسية للمكان تتجه إلى إنتاج توتّرها الانفعالي إذ إنها تلامس المثيرات الانفعالية من خلال الحركة «الموج، الانتشار»، فصورة المكان/البحر، تصبح صورة متعددة المداخل، كثيرة الاحتمال «وهو ما أحدث انسيابا في العلاقة بين الحقول

الدلالية» (٤٢) ، فمن مشهد صفاء البحر يحدث الانتقال إلى مجموعة انفعالات متداخلة عبر الصورة، الطمأنينة، الألفة، الخوف، ثمّ أخيرا إلى قلق الأسئلة، ويبدو هنا التحول المركزي في الفضاءات الدلالية التي فتحها مشهد البحر بالانتقال من رصد الواقع البصري إلى رصد الواقع النفسي الداخلي، وأخيرا الامتداد إلى محاورة الذات ومساءلة وجودها في هذا الواقع، إذ إن التوتّر يبلغ أقصاه عندما تنتهي الصورة إلى حضور المقدس مقترنا بالأنا «هذا أنا وجبين إله»، ويبدو أن الشاعر يتحول إلى التساؤل في موضوع الحياة والموت وهو تحوّل تبرره المقاربات الوجودية للصورة، فمن صورة البحر وما ترمز إليه من تيه وانفتاح على العوالم المجهولة إلى الحنين للأم وما ترمز إليه من طفولة وميلاد يفتح الخيال فضاء دلاليا جديدا يتجه إلى التساؤل عن جدوى الحياة في عالمه المجهول والمحفوف بالهواجس والقلق «هذا أنا» تمركز في الذات يتشكل في ثورة شك وتساؤلات في الحياة والموت، يقول الشاعر:

لا أقول لك الآن إني سأمضي إلى الموت
لا أعشق الموت لكنه سلّمي للحياة
هادئ بحر غزة
هذا الصباح أليف وأطيب مما شربناه
لا ورد في الطرقات اجل
ولكن وردتنا الأغنيات
هادئ بحر غزة
هذي البيوت التي
تسكن الروح تشبهني
خطوة الضوء.. ألفته
وضجيج المحطات يشبهني
غيمة تحمل الأرض حتى
لنجوم.. وبيارة البرتقال..
الحدائق.. تشبهني (٤٣)

من جدلية الميلاد/الوجود، يتجه الخيال بصورة البحر إلى حدود المطلق، إذ يجعل منه نواة التأملات الوجودية في موضع الحياة والموت «لا أقول لك الآن إني سأمضي إلى الموت، لا أعشق الموت لكنّه سلّمي للحياة». وهنا تعود صورة البحر إلى ما درج عليه كثير من الشعر الفلسطيني عندما وظفها صورة خلفية للوطن، ونافذة تواصل بها الشعراء مع القضايا الإنسانية المختلفة. فالخيال الذي ارتبط بالبحر حرّكه وأسّس أبعاده واقع المنفى،

والوجود في الخارج، وترد هذه القضايا بصور متقاربة زاوجت بين المنفى والموت وبين الوجود والوطن. فالبحر صورة تعامل بها ومعها الخيال الشعري متأثرا بمخزونه الرمزي والطبيعي الممتد في عمق التجارب الأدبية الإنسانية باعتبارها صورة فاعلة اختزنت تراكمات تلك التجارب الكامنة في الخيال.

تعتمد صورة البحر على كثافة أبنيتها التصويرية وتراكيبها المتداخلة التي تشكل «الحقل الذي يقتنص منه الخيال عناصر الصورة ويستمد الرموز ويجسد فيها معاناة الشاعر، فيفكك عناصر الواقع ويعطيها وظائف جديدة يغور في أعماقها ويضيء جوهر وجودها»(٤٤) ، وعبر مساحات البحر يسترجع الخيال ذاكرة الوطن أو المدينة بتحول رؤيا البحر مرآة تعيد تشكيل مدن الطفولة وذاكرة الوطن «هذه البيوت التي تسكن الروح تشبهني»، فالبيوت تحضر في الداخل، لأنها استحالت فكرة أنتجها البعد عن المكان، فهي «تسكن الروح» وهي تشبه الذات عندما تصبح عالما يسكن خيال الشاعر ورؤاه، وبذلك فإن تراكم الصور الجزئية يبعث رمزية الأمكنة وينوع دلالاتها وتحولاتها عبر بناء إشاري متجاور يمتد من الذات إلى الآفاق الممكنة للرؤيا، و «خطوة الضوء» أول إشارات التحول من واقع المكان إلى نورانية المشهد الذي يمنح الصورة نمذجة متسامية «غيمة تحمل الأرض حتى النجوم.. وبيارة البرتقال.. الحدائق.. تشبهني» الصورة تتحول من ثنائية الواقع/الحلم، إلى ثنائية العتمة/النور، وهي ثنائية تُدخِل صورة المكان في معطيات سلّم القيم التي تقيم جدل الداخل والخارج، وهو ما يجدّد في النص فاعلية المكان وتوجيهه لإنتاج قيم استبدالية تستثمر ظلال المكان، فالأرض والنجوم والبرتقال والحدائق سلسلة استبدالات تتجدّد عبر الخيال وتقترن بصورة البحر لأنها، بحضورها المفاجئ في السياق، تحيي أمل العودة من رحم الغربة، وهي الغيمة التي تحمل الأرض حتى النجوم.

يؤسس خيال البحر لتشكيل متداخل العناصر، إذ ينوع الرؤية الشعرية على مختلف تفاصيل المكان، فالشاطئ والموجة والزرقة والعواصف مشاهدات بصرية تختفي الذات خلفها كعوالم مكانية تولّد فضاءات الرؤيا وتستعيد آلية الاستبدال لتتوسّل بالمتوقع المحسوس اللامتوقع الذهني، يقول الشاعر في قصيدة «الموجة» (٤٥) :

عاليةً كنت هناكَ على الشاطئ
البحر سرير من أجنحة لا تهدأ
عاليةً كنتِ دمي ملتهب
أضلاعي تتقافز

يركّز الخطاب على جزئيات المكان، فيتجه إلى البحر من خلال ما يحفل به من علامات دالة على هيمنة فضاءاته «الموجة، الشاطئ» ومن قيم المكان يستدعي الشاعر

الارتفاع إشارة إلى تجاوز المساحة البصرية إلى رؤيا داخلية «عالية كنت»، فصورة البحر تكشف مباشرة عن التماهي بينها وبين التأملات، إذ تتدعّم صورة البحر بما يعزّز صفة العلو وتناهيه في القدم، فالفعل كنت يتجه إلى دلالة الاستمرار في الوجود، كما أن البحر يكتسب هذه الصفة من باب دلالة الجزء على الكل «البحر سرير من أجنحة لا تهدأ».

في هذا التركيب الغريب لمعطيات المكان تتجاوز الصورة حدود الواقع، إذ تحركها الرغبة الداخلية للذات في اقتحام اللانهائي وتجاوز المعقول إلى اللامعقول، حيث أن تشكيل الصور يفتح تأسيس الأمكنة على جدل الارتفاع/ الانخفاض، والمحدود/اللامحدود، وهي هنا سلسلة قيم مكانية تفصل بين الواقع والحلم، ومن ثمّ فإن علو الموجة على الشاطئ يتضمّن الإشارة إلى سمو الذات بالحلم، ومن هنا يتخذ المكان سبيلا له تتخلص فيه الذات من مادية المحسوس للسمو بروحانية المجرد، فالبحر هنا يتحول في الحلم إلى مساحات أرحب منه في الواقع تمليها رغبة الذات في الخلاص من ذاكرة المنفى، ولذلك يحوّل الشاعر نشاط الحركة من المكان إلى الجسد «دمي ملتهب، أضلاعي تتقافز»، إن الرغبة في الخلاص والتحرر من الواقع تؤجج في الذات حلم التوحّد والتماهي في المطلق، فالبحث يتحول من موضوع المكان إلى موضوع متحرر من المادة روحاني التركيب، الحلم وسيلته الوحيدة الممكنة والأصوات لا يسمع منها إلا نداء الروح المتعالي:

عالية كنت
نداء سريا ينساب إلى روحي
أتبعه مأخوذا بالأزرق
مأخوذا بهضاب الماء
كان الناس خطى تتقاطع
فوق الرمل بلا أسماء
والأصداف رئات الريح
وريش طيور خرساء [٤٦]

من عالم الواقع أو المادة يتجه المكان إلى تأسيس أمكنة الروح، فالبحر هنا لا يأخذ تشكيله المعهود، لأنه تحوّل من صفته المكانية التجسيدية إلى مفهوم الفضاء المفتوح على المطلق، فبعد أن كان ذاكرة المنفى والغربة المرتبطة بالوطن/الأرض، اتجه إلى ترسيمة مماثلة، لكنها ترتبط بغربة الروح. وفضاؤه المجهول هو ما يحيل إلى العالم الما ورائي، أو عالم الروح، ومن ثمّ فإن صفة العلو المهيمنة على مشهد الصورة ترمز إلى رغبة الروح في السمو إلى عالمها، ومن ثمّ فإن رغبة العودة إلى الوطن المفقود تتقاطع مع رغبة الذات في التسامي إلى عالمها الأثيري «نداء سريا ينساب إلى روحي»، ولتأكيد هذا البعد العرفاني

استبدلت الصورة «البحر» بالأزرق لأنه عالم لوني يركّز الدلالة على أثيرية المكان فالزرقة صفة عادة ما تُسند للبحر وللسماء معا، ولذلك تتخذها الذات لونا لعالمها، وهو عالم يتشكّل في الداخل ويتمركز حول الهناك، كما ينتج رغبة الروح وحنينها إلى حرية نفسية داخلية.

تتشكّل صورة البحر في تعبير ترميزي «يعبّر عن بنية من العلاقات الدلالية المتداخلة التي تتماهى مع انعكاسات اللاشعور في مسارب إشارية متعددة يهدف من خلالها الشاعر إلى استكشاف أسرار الحلم الذي يعجز عن تحقيقه في الواقع، واستبطانه واكتناز احتمالاته الممكنة، ثم يعيد تشكيله حسيا وفق رؤية متموّجة مراوغة تفتح قنوات عديدة لها» [٤٧]، ولذلك فإن إنتاج المكان في النص الشعري يستجيب لرغبة داخلية في التوحد به وإعادة الألفة إليه، باعتباره أحد مكونات الحلم التي توحّد الذات بالأشياء وتحقق بها الإحساس بالوجود في المكان:

عالية كنت
كأن جهات الأرض اجتمعت فيك
كأنك روحي تتجلى وذهولي الطفل
كأنك ما بعد البرِّ وبعد البحر
وشمس الغامض في الأشياء [٤٨]

تتوحد مشاهد الأمكنة في لحظة الحلم إذ تتماهى صورة الموجة العالية في كلّ الأمكنة «جهات الأرض، الروح، ما بعد البرّ، ما بعد البحر، شمس الغامض»، فالحلم يتقمّص المكان ويتحول إلى مكان مفتوح على اللانهائي لأنه يتعالى عن كلّ الأمكنة والحدود ويثبت فكرة الانفتاح على المطلق والوجود النهائي، غير أن هذا الاتجاه الدلالي سرعان ما يعود إلى مفهوم الألفة والحنين للأرض/الأم:

عالية كنت
دخلنا الألفة في لحظات
حين مددت يدا نحوي
فانبسط الأزرق شوقا
واتقدت في القلب مجاعة
قلبي للأعراس المهجورة
للحنطة لوجوه الشهداء
ناديتك.. يا أمي
ناديتُ... اندفعت كلّ ظباء
العالم ظمأى فيّ عدوت إليك [٤٩]

الموجة هي الوجه الآخر للمكان، إذ إنها شكّلت لازمة افتتح بها الشاعرتواصله مع الذات وعوالمها الداخلية ومع الخارج باعتباره عالما موازيا للداخل، وبالتالي فهي الفضاء المفتوح للذات والنافذة المطلة على الحلم والذاكرة، ولذلك وظف لغة اللون «الأزرق» ليتجاوز به مساحة المكان «البحر» مع الإبقاء على حضوره في النص. فالأزرق يحمل دلالة الضبابية والعالم المفتوح على المجهول وهو في هذا الجانب شبيه بالبحر ومرتبط بالسماء باعتباره الفضاء الكوني للروح. فدخول الألفة، دخولٌ إلى الحلم والفضاء الكوني، فالخيال يأخذ اتجاهه من الخارج ليغوص في عمق اللاوعي، وهو بعد كوني، لا لأنه مخصّب بعناصر المكان أو الطبيعة فحسب، ولكن لأنه يتحول إلى عالم وسيط تنشطه الصورة الشعرية بحيث تتداخل على مستواه صور الداخل والخارج، وبالتالي فإن فضاء المساحات المكانية «الموجة العالية، البحر... « تتقاطع مع فضاءات الذات التي تموج بتجارب الغربة والمنفى والحنين، وعالم الخارج الأم/الأرض...

فضاءات الغربة والحنين للوطن الأم ترتبط دائما بالبحر وما يمثله من عوالم يعتبرها المتخيل مجالا مفتوحا على المنفى والوجود كما يأخذ البحر بعدا يتمثل في كونه نقطة تكوين أو بداية العالم وبوابته التي يخرج منها الفلسطيني من الحصار إلى الحصار (٥٠) ، وهذا الإحساس «الغرب والحنين» هو بوابة الشاعر إلى البحر باعتباره عالما للرؤى وزرقة تفتح فضاءات الحلم، يقول محمد القيسي:

وأرى في البحر عذابَ الغربة
ولكني أحمل مرساة وأقول
أراكِ غدا ذات نهار
جبلي يتوزّع بالعدل
ولا تعلن أطيار البحر
المتغيّر عن موعد
أسفاري فأروح إلى زاوية
معتمة يسترها الضوء
يزيّنها الأسف الغلاب
وأسأل عن كلمات البدء (٥١)

تفتح الرؤيا الشعرية على صورة البحر مرتبطة بمعاناة الغربة، وهو تصوير ينجزه الشاعر مباشرة في شبه معادلة تتساوى فيها دلالة الغربة مع صورة المكان، غير أن المكان يحمل في الوقت ذاته المفهوم المناقض للتصور السابق، حيث يصبح البحر بوابة للسفر وانتظار موعد العودة القادم، وذلك يربطه بمفهوم الزمن باعتباره الحاضر وبداية

الرحيل إلى المستقبل «أراك غدا ذات نهار». غير أن المكان يتجه في آخر المشهد إلى تأمل المشكلات الوجودية الناتجة عن واقع الوجود في اللامكان، إذ إن الرحيل عندما يتحول إلى سفر دائم تفقد معه الذات مفهوم الانتماء للمكان أو الاستقرار فيه، ومن تأملات صورة البحر يعود الخيال إلى عتمة العزلة «زاوية معتمة يسترها الضوء»، تخرج التأملات من زرقة البحر وفضاءاته الرحبة لتدخل في عتمة «الزاوية» وهو مكان إضافي يستدعيه خيال المنفى، غير أنه هو الآخر عالما وسيطا بين الداخل والخارج، إذ إن الزاوية المعتمة ترتبط بعذاب الغربة، والضوء الذي يسترها هو ضوء الداخل أو العالم الداخلي المستغرق في تأملاته والمنفذ الوحيد لنور الأمل، ولذلك فإن الزاوية المعتمة تفقد مفهومها الظاهر لتتقمّص مفهوما جديدا بتحوّلها إلى مكان مقدس وعتبة مطلة على عالم الأنوار، ولذلك خصها الخيال بالسؤال «عن كلمات البدء» وما يختزنه هذا المفهوم من بعد ديني يرمز إلى بداية الوجود «في البدء كانت الكلمة»، وهو يرتبط في خيال المنفى بالحاجة إلى الانتماء إلى مكان ثابت «حيث أن الإنسان يعلن دائما عن حاجته إلى إقرار وجوده والبرهنة على كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت سعيا وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات» (٥٢) ، ولذلك فإن جمالية البحر تستغرق هذا الاتجاه في أبعاد المكان إذ إن السفر والرحيل والغربة حركة نفسية باتجاه الاستقرار في المكان.

ولقد ارتبطت غربة الذات بأمكنة اختصت بها كعوالم تفتح المكان على المتعدد، ومن ثمّ فإن عالم البحر تفرّد في الخيال الشعري بنصيب وافر من النشاط التصويري المتجه إلى المكان باعتباره مفهوما وجوديا تعمّقت في تجسيده مخيلات الشعراء، ولعلّ كثيرا من النماذج الشعرية التي استلهمها محمود درويش اعتنت بخيال البحر ووفرت من خلاله رمزية مكثفة أحيانا وصورا بصرية تجسيدية أخرى، غير أن المشهد يظلّ يتقاطع فيه خيال البحر مع البحث عن الأرض وبدء التكوين يقول درويش:

لأول مرة يرى البحر من داخله
سفينتنا تحمل البرّ
باحثة عن مرافئ للبرّ.
كنا ندافع عن واجب الكلمات
وعن كعب آشيل.
كنا نواصل هذا الرحيل إلى البدء،
من يوقف البحر
كي نجد البدء في ساحله (٥٣)

تؤسس ثنائية الداخل/الخارج مكانية البحر إذ إنها ثنائية مفتوحة على عالم الذات، وتوحّد العالمين في داخلها، حيث تعتمد صورة البحرعلى لغة إشارية تجعل السفر داخليا «يرى البحر من داخله» وهو موقف يعكس الأشياء بتلقيها عبر تجربة خاصة تستدعي صورها المكانية بمنطق اللامعقولية، فمشهد البحر عالم لا يخضع لمنطق عند ما ركّب الخيال بين أشيائه «سفينتنا تحمل البرّ» «من يوقف البحر كي نجد البدء في ساحله..» وبهذا التركيب تحتفظ الصورة بالقدرة على تشكيّل مجموعة ثنائيات مكانية مستقلة تجمع بين البحر/البر، والبدء/النهاية، والوصول/الرحيل، وهي كلها ثنائيات بصرية تركّز على أبعاد التجربة في جانب بناء علاقة القرب/البعد، والانتماء، وبذلك يلخص الخطاب مشكلة الوجود بمشكلة البحث عن المكان أو الانتماء إلى مكان محدّد، وهو ما يفسّر صورة «البرّ في سفينة»، أو البحث عن مرافئ، إذ يمتدّ البحث إلى بداية التكوين فوجود الذات يبدأ من الأرض، ومن ثمّ كان تركيز المشهد على عنصرالزمن، باعتبار «البدء» لحظة زمنية تنهي الرحيل وتعلن بداية الوجود في المكان.

بحر أمامي، والجدران ترجمني
دع عنك نفسك واسلم أيها الولد
البحر أصغر مني كيف يحملني
والبحر أكبر مني كيف أحمله
ضاقت بي اللغة، استسلمت للسفن
وغصّ بالقلب حين امتصّه الزبد
بحر عليّ.. وفيّ الأبيض – الأبد
والعزف منفرد (٥٤)

يفتح درويش عالمه على ثنائية: البحر/الغربة البحر، ونلاحظ أن الخطاب يعتمد على عزل الخارج وإبعاده عن عالم الداخل، حيث أن صورة البحر تتحول فكرة ترتدّ إلى الداخل كعالم خاص بالتأملات الذاتية، حيث أن الخارج عالم معزول بحسيته وهو الذي أرادت الذات إلغاءه منذ بداية المشهد «بحر أمامي والجدران ترجمني»، وهو إعلان للعودة إلى عالم الداخل وتحوّل نحو تأملات العزلة، «وبهذا الارتداد يصنع لنفسه زمنا خاصا مفارقا للزمن الوجودي المطلق، ولأن الزمن الخارجي زمن مبتذل بأحداثه فإن الزمن الداخلي يجب أن تكون له بكارته وخصوصيته حتى ولو قاد الذات المتكلمة إلى عالم الوحدة والتفرج» (٥٥)، وهذا التحول نحو الداخل يبعث بحرا بديلا من التأملات يستغرقه الشاعر في زمن خاص هو زمن السؤال والبحث عن وجود داخل الصورة الشعرية لاعتبارها عالما بديلا «البحر أصغر مني كيف يحملني، والبحر أكبر مني كيف أحمله»، فالمكان/البحر في الصورة لم يعد

قابلا للمنطق البصري لأن الخيال يخلق له طبيعة خاصة تبتعد عن العالم الحسي والحدود المألوفة، فاللغة أصبحت الفضاء الكوني القادر على احتواء عالم الشاعر الجديد «ضاقت بي اللغة واستسلمت للسفن» فهي فاعل الذات الممكن لأنها «تتحرك بالطاقة الكامنة في اللاوعي، كما يوجهها الوعي نحو معايشات التحليل النفسي والتحليل الظاهراتي» [٥٦]، وهو ما يفسّر استسلام الذات لزمن الحلم والتأملات الشاردة «وغصّ القلب حين امتصه الزبد»، فالتجليات النفسية للبحر باعتباره عالما داخليا لا تتجه إلى تفجير المكبوتات أو استنطاق الذات، إذ تكتسب بعدا ظاهراتيا يحوّل خيال الصور إلى إنتاج عالم للعزلة تتداعى خلاله تموّجات الذات في شكل أحلام ورؤى شاردة، يتحوّل فيها البحر «أمكنة للعزلة والحلم» [٥٧] مسكونة بهواجس الرحيل والتيه»بحر علي، وفي الأبيض الأبد». وفي قصيدة أرى ما أريد يربط الشاعر بين رؤيا الأرض والبحر في ثنائية تعتمد على نفس العلاقات المكانية التي يحكمها هاجس فقد المكان وما يترتب عليه من آثار نفسية يقول:

أرى ما أريد من البحر..
إني أرى هبوب النوارس
عند الغروب فأغمض عيني
هذا الضياء يؤدي إلى أندلس
وهذا الشراع صلاة الحمام علي [٥٨]

تتمركز الذات في عالمها بالغوص في عوالم الداخل المسكونة بفكرة البحث عن وجود ممكن في المكان، فيواصل فعل الرؤيا تنويع الخيارات الممكنة «أرى ما أريد من البحر»، عبارة: «ما أريد» تفتح الرؤيا على حرية فعل الاختيار وهو مفهوم يقترب من خلفيته الفكرية المرتبطة بالمكان عموما أي أن الصورة تعود في كلّ مرة إلى فكرة الوجود الحر للذات في أمكنتها، وهذه أبرز حيل توليد الرِؤيا مع اختلاف العناصر المفجّرة للطاقة الرمزية والمؤسسة لبنية الخطاب الكلية.

فعل الرؤيا ملحاح، يظل مُسندا إلى المتكلم/الشاعر/ القارئ، وهو المشهد المرئي الذي ينصبّ هذه المرة على البحر الأزرق ونوارسه الذائبة في الإيقاع السرابي للريح. تتم ترجمة السراب إلى الضياع عن طريق التبادل في الموقع، كما يتحول السكون إلى شراع وهنا تتم إضافة عنصرين فاعلين في توليد الدلالة الكلية للنص [٥٩]. فهبوب النوارس والغروب والضياء والأندلس والشراع، مخصّبات ترميزية تركّب– في خيال– البحر تعدد السياقات والإشارات التي تشكل الخلفية الدلالية لصورة البحر، حيث «نرى أنه أخذ من دلالات البحر الكثيرة هبوب النوارس، أي الرحيل وهو حالة فلسطينية دائمة» [٦٠] كثيرا ما ربطها درويش بفكرة منطق الطير الباحث عن أرض الروح كما اخذ من «الأندلس» حلم العودة للمكان

والفردوس المفقود، ولذلك فإن كل العناصر الرحيل والنوارس والبحر تتداخل في تشكيل بعد المكان الكامن خلف الرؤيا «ضياء الأندلس» حيث أن المجال الفكري لا يتجه إلى البحث عن الوطن المفقود فحسب، بل إن الصورة تسمو بالمكان إلى مفهوم المقدس.

وينوّع درويش على مكانية البحر بين الخاص والعام، فهي في جانب منها رؤى وتأملات تنأى بالذات إلى إنتاج عوالم داخلية بديلة، كما أنها في جوانب أخرى ترصد اليومي والجماعي ومآسي المنفى والغربة، «وفي قصيدة تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط يتحول البحر إلى مهجع للموت أو إلى رمز من رموز الموت لأنه لا يحبل إلا بالفواجع» (٦١)

ما اسم الأرض
شكل حبيبة يرميك قرب البحر.
ما اسم البحر؟
حد الأرض، حارسها،
حصار الماء أزرق، أزرق
امتدت يدان إلى عناق البحر،
فاحتفل القراصنة البدائيون،
والمتحضرون بجثة،
فصرخت: أنت البحر، ما اسم البحر؟
جسم حبيبة يرميك قرب الأرض
ما اسم الأرض؟
بحر أخضر، آثار أقدام،
دويلات، لصوص، عاشقات.
أنبياء، آه، وما اسم الأرض؟ (٦٢)

يتجه تشكيل المكان نحو المزج بين نموذج البحر والأرض، إذ إن الخيال يقترح ترسيمة تركّب بين النموذجين باعتبارهما تحوّل متبادل العوالم، فكلاهما ينتج الآخر من خلال سؤال الهوية (هوية الذات وهوية المكان) ، وبهذا التداخل ينتج الخيال وحدة بنائية عبر حركة التبادل المتواصلة، والتي تماثل حركة التداعي على مستوى الصورة «ما اسم الأرض؟ بحر، ما اسم البحر؟ أرض».

يوحّد الخيال الأمكنة «البحر، الأرض» ويتكئ بشكل لافت على ما ينتجه السؤال، إذ إن السؤال عن الاسم، يتضمن دلالة السؤال عن الماهية، وهنا يحيلنا الاستفهام على بعد فكري يتجه بالصورة الشعرية إلى دلالات تتعمّق في البعد الوجودي، وكأن الشاعر يعاود

صيغة السؤال «إلى أين». فالخلفية الدلالية ترتكز على ثنائية الأرض/البحر، في تساؤل مفتوح على رؤيا عميقة، و مشوشة، لما تحمله من تمزق و هموم حضارية، و ذاتية «ما اسم الأرض؟» بحر يتسع لكل الاتجاهات و الأبعاد هو الذاكرة، و الضياع و الغربة، و الهزائم، و الانكسار، و الأمل، وهو بوابة العودة مثلما كان بوابة المنفى إذ إن الصورة تجمع كل هذه الأبعاد المتناقضة، مادام البحر قد استقر في اللاوعي رمزا للرحيل والفقد، وبذلك ينتهي دائما عند الذات في شعورها بالاغتراب و مأساويته.

وفي قصيدة «مديح الظل العالي» تخرج صورة البحر بشعرية تلخص تجربة المنفى في بعديها الجمالي الإنساني والتاريخي، حيث يتماهى البحر في كل العناصر المأساوية الممكنة، كما يلخص من خلاله التجربة الجماعية للمنفى وعلاقاتها المتداخلة، كما يصبح البحر مرحلة زمنية، وبداية تكوين وإشكالية وجود يقول الشاعر:

بحر لأيلول الجديد..
خريفنا يدنو من الأبواب
بحر للنشيد المرّ هيّأنا
لبيروت القصيدة كلها
بحر لمنتصف النهار
بحر لرايات الحمام
لظلنا لسلاحنا الفرديّ
بحر للزمان المستعار
ليديك كم من موجة سرقت يديك
من الإشارة وانتظاري
ضع شكلنا للبحر،
ضع كيس العواصف عند أول صخرة
واحمل فراغك وانكساري
بحر جاهز لأجلنا
ومفتاح لهذا البحر.
كنا نقطة التكوين (٦٣)

كما في قصيدة بيروت، يفتح الشاعر المكان على زمن الحدث، فالضياع لم يعد يرتبط بالمكان لأنه زمن قائم بذاته، ومن هنا تحدث أول التحولات عندما يصبح البحر بنية زمنية

ومكانية معا، «بحر لأيلول» وهو أول المنبهات النصية التي تشير إلى تاريخها إذ إن الزمن شهر»أيلول» له ذاكرته في التاريخ الفلسطيني الحديث، كما أن البحر يختزن تاريخه القديم وصلته بالهجرات المختلفة وطرق المنافي القديمة، وهو يتصل ببيروت، الزمن الحاضر، الذي يشهد هجرة جديدة.

ومن هذه الأبعاد الزمنية يشرع البحر في التشكل والتحول باتجاه الأزمنة والأمكنة المختلفة «بحر للزمان المستعار»، وهكذا فإن الرؤيا تشرع في التشكل عبر تجميع عدد من الإشارات المستحدثة في سياقات جديدة تشبه الحلم المؤلف من مشاهد بصرية لكن تكوينها لا يتم إلا في حالة واحدة هي إغماض العينين والدخول في غيبوبة الحواس. وما يفعل فعله في نفوسنا بالتوازي مع هذا الانكسار إنما هو شعور بتماسك البنية الجمالية للنص عبر التفاعل التأثيري النشط بين مجالات المفردات المتبادلة [٦٤] .

وقبل الدخول في وعي اللحظة الراهنة يستلهم الخيال تاريخ المكان، ليصبح بديل البحر ما اختزنته أساطير العواصف والموت في متاهاته، ومن ثم فإن صورة «كيس العواصف على الصخرة» لا تفقد قدرة البوح ببعدها الأسطوري وأصوله اليونانية [٦٥] وهي تتقاطع مع راهن الزمن الحديث «زمن الضياع» الذي يشير إليه النص، ولذلك يدخل الشاعر في سلسلة من التأملات التي تستنطق البحر، ويتحوّل الخطاب إلى البعد الجماعي المسند إلى ضمير المتكلمين، فحالة البحر هنا حالة جماعية قبل أن تكون فردية:

نم يا حبيبي ساعة
لنمر من أحلامك الأولى
إلى عطش البحار إلى البحار
الآن بحر الآن بحر كلّه بحر
ومن لابرّ له لا بحر له
والبحر صورتنا فلا تذهب تماما
هي هجرة أخرى فلا تذهب تماما
هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف [٦٦]

يأخذ الخيال صفة التناهي في الكبر كبعد ملازم لصورة البحر، ويحول ذلك ليطابق الحالة العامة لزمن المشهد، حيث يصبح البحر صورة مفتوحة على المجهول والفراغ واللاانتماء، فالمجهول والضياع يقدمان صورة تمثيلية لوجه المعادلة بين البحر والحالة العامة للضياع الإنساني «ومن لا برّ له لا بحر له» وتتجه بنية النص إلى تشكيل هذه الدلالة بحيث يصبح البحر واقع الأشياء وواقع الذات «البحر صورتنا» ومن ثم يفتح المشهد على خيال المنفى والتيه «هي هجعة أخرى إلى ما لست أعرف».

التنويعات التي تقوم عليها التصورات المتعددة– رغم تشعّبها في المشاهد المختلفة وفي متابعة الجزئيات والأصوات «مرّة بصوت الفرد البطل، ومرّة بصوت الجماعة» (٦٧) – لم تُفقد القصيدة تماسك بنيتها لاعتمادها على مفهوم البنية الكلية للخطاب ، كما لم يستهلك خيال البحر القدرة على التماهي مع مختلف المشاهدات. إذ ظل يحتفظ بمرونة الحركة والانتقال من رؤيا إلى أخرى دون التخلي عن بنيته الدلالية المرتبطة بالرحيل والشتات، مع التركيز على تنويع الأصوات و الإحالات الزمكانية والمعرفية المختلفة:

والبحر أبيض
هذه سفني الأخيرة
ترسو على دمع المدينة
وهي ترفع رايتي
لا رايةٌ بيضاء في بيروت
شكرا للذي يحمي المدينة من رحيلي
للّتي مدّت ضفيرتها
لتحملني إلى سفني الأخيرة
أنا لا أودع بل أوزع هذه الدنيا
على الزبد الأخير
وأين تذهب؟
أينما حطّت طيور
البحر في البحر الكبير
البحر دهشتنا، هشاشتنا
وغربتنا، ولعبتنا
والبحر أرض ندائنا المستأصلة (٦٨)

البحر عالم مفتوح على فضاء شعري كثيف التأملات «البحر أبيض» فالبياض مساحة الأشياء ولون اللانهائي وهذا يعني أن البحر حالة من حالات الانفصال والسفر والرحيل، كما أنه حالة الغموض والصدمة، ولذلك فهو يلخص توتر المشهد ويعود بالذات إلى أصل المشكلة «وأين أذهب؟» تتحول شبكة العلاقات الزمانية والمكانية بين البحر والمجال الخاص بالرؤيا إلى بناء أسطوري، يصنع ابتداء من سؤال المرحلة «وأين أذهب» حكايته الأسطورية الخاصة فيحرِّك عناصر النص ضمن شبكة فراغية زمنية تحمل المعنى المعرفي للأسطورة، من حيث علاقات الزمن (المطلق) المتواشج مع مكان مرتبط بمثيولوجيا وقداسة المخيال والذاكرة.

يأخذ البحر بعده الأسطوري و مشروعيته من قدرته على فتح آفاق جديدة لحركة النص؛ ابتداءً من الموضوع، فالرؤية، فاللغة، فتركيب الدوال، ثم تحريكها عبر ترابطها بمنظومة الدلالات، انتهاء بفضاءات النص الشعري التي يحيل إليها سياق القراءة. فالبحر في علاقته بموضوعه يؤطر المكان ضمن بؤرة دلالية تهيمن عليها الأجواء الأسطورية، وهي فضاءات تحاكي الواقع في لا معقولية الحدث، وبين البحر والمدينة (بيروت) تنتقل البصريات بين التجسيد والخيال الأسطوري: المدينة تمدّ ضفائرها لسفن الراحلين، وسفن تتهيأ للإبحار نحو المجهول، وبذلك يصبح البحر صورة للذات الفردية والجماعية في الغربة والتيه والهشاشة، «البحر دهشتنا، هشاشتنا، وغربتنا»، وهو المجال الوحيد المفتوح لاستئناف رحلة البحث عن أرض الحقيقة، «والبحر أرض ندائنا المستأصلة»، فالسؤال السابق «وأين تذهب؟» لا يبحث عن الاتجاه بالقدر الذي يثير الذات لتأمل الحقيقة، فالبحث هنا يتعلق بالحقيقة أو أرض الحقيقة، ، ولذلك تفتح الذات فضاءات الحقيقة المطلقة بالسؤال عن المكان لتكون الإجابة سؤالا آخر في المقطع الموالي:

والبحر صورتنا
ومن لا برّ له
لا بحر له
. . بحر أمامك فيك، بحر من ورائك
فوق هذا البحر بحر تحته بحر
وأنت نشيد هذا البحر
كم كنا نحب الأزرق الكحلي
لولا ظلنا المكسور فوق البحر
كم كنا نعدّ لشهر أيلول الولائم
عمّ تبحث يا فتى في
زورق الأوديسة المكسور؟
عن جيش يحاربني...
عن جزر تسميها فتوحاتي
عن موجة ضيعتها في البحر
عن خاتم لأسيّج العالم
بحدود أغنيتي
بحر لتسكن أم تضيع (٦٩)

يتابع البحر نسج خيال النص، وبناء فضاءات مكانيته، مستثمراً ذاكرة المنفى والضياع، وعبر هذا البناء تتداخل المفاهيم المكانية بالأبعاد الزمانية، فالبحر تجربة العالم الواقعي في زمنه الحاضر، أي في زمن الرؤيا التي يبعثها اللاوعي إلى أزمنة أخرى يتحرك امتدادها عبر مجال الماضي– المستقبل. فخيال المنفى يبدأ من سيرة المكان الغائب، «ومن لا بر له لا بحر له»، ونفي المكان يتلازم مع غياب الوجود إذ إن الصورة المشاهدة «البحر صورتنا» محض خيال وحلول للذات في المظاهر الكونية، وهو ما يحيلنا على التصورات المترسبة في حفريات الذاكرة ومعادلة البحر للفضاءات المفتوحة والعوالم المجهولة، حيث أن دلالة التيه هنا تتجاوز البعد المكاني (التيه في المكان) إلى بعد زماني مادام المكان لا يفضي إلى أمكنة وهو ما يحوله إلى نسق تاريخي يراجع حكايات المنفى الفردي والجماعي، ويفتحه على كل الجهات والأزمنة « بحر أمامك، فيك، من ورائك، تحتك». إن مفاهيم الاتجاه هنا والمتعلقة معرفياً بقياسات المكان وأبعاده باعتباره مركزاً تقاس منه الأبعاد، تتخلى عن دلالاتها الأصلية فتحيل إلى مفاهيم الزمن بما يشير إليه من تصورات، ولذلك فإنها تتحول إلى علامات دالة على الزمنية وتؤسس لربط المكان «البحر» ببعد وجودي خاص، تتشكل نواته من سؤال البحث عن الهوية والانتماء والمصير الإنساني الجماعي «عما تبحث يا فتى في زورق الأوديسا المكسور؟».

يتجاوز السؤال حدود المرجعية الأسطورية، لأن التيه لم يكن تيهاً في المكان، فالزورق الوافد من الأسطورة «زورق الأوديسا» يحضر في النص لتخصيب صورة المكان ولتجاوز واقع السفن المعاصرة المحمّلة بالمنفيين، وهي سفن تتقاطع مع سفن الأوديسا في استمرار العواصف عليها «زورق مكسور»، ولذلك يتحول الحلم إلى الداخل، وهو حلم العودة إلى الذات، إذ يعيد الشاعر علاقته مع البحر من عنوان للتيه والضياع إلى فضاء للبحث عن الذات. وسؤال البحث في زورق الأوديسا هو نفسه سؤال المبعدين عن الوطن والباحثين عن موعد عودة السفن بهم إلى أرض الوطن.

الهوامش:

١. محمد حلمي الريشة ومراد السوداني. شعراء فلسطين في نصف قرن. ص: ٨
٢. إدوارد سعيد. تأملات في المنفى. ص: ١٢٢
٣. المرجع نفسه. ص: ١٢٤
٤. خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني المعاصر. ص: ١٢٣
٥. محمود درويش. الديوان. ص: ٤٠٥
٦. شاكر النابلسي. مجنون التراب. ص: ٢٧١
٧. حكمت العتيلي. يا بحر. دار الآداب. ط١ بيروت ١٩٦٥ ص: ٢٨- ٤٤- ٤٨- ٦٠
٨. خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني المعاصر ص: ١٢٤
٩. حكمت العتيلي. يا بحر. ص: ٧٥
١٠. محمود درويش. الديوان. ص: ٤٤٥
١١. علي جعفر العلاق. الشعر وضغوط التلقي. مجلة فصول. القاهرة ١٩٩٦. ص: ١٦٣. نقلا عن: عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. ص: ٦٧
١٢. عز الدين المناصرة. الديوان. ص: ٢٤٧
١٣. محمد حلمي الريشة. شعراء فلسطين في نصف قرن. ص: ٤٥٨
١٤. محمد القيسي. الديوان. ص: ٢٣
١٥. Sophie Guermès. La Poésie Moderne. P: 107
١٦. محمد القيسي. ثلاثية حمدة. ص: ٧٢
١٧. محمد القيسي. ثلاثية حمدة. ص: ٧٤
١٨. غاستون باشلار. جماليات المكان. ص: ١١٦
١٩. محمد القيسي. ثلاثية حمدة. ص: ٧٥
٢٠. أحمد دحبور. الأعمال الشعرية الكاملة. دار العودة. بيروت. ط١٩٨٧ ص: ٥٧١
٢١. Christine du Pouy. La question du lieux en poésie. P: 29.
٢٢. المتوكل طه. الأعمال الشعرية. ص: ٦٠٩
٢٣. العربي الذهبي. المتخيل الشعري اقتراب ظاهراتي. ص: ١٢٠

٢٤. المتوكل طه. الأعمال الشعرية. ص: ٦٢٨
٢٥. العربي الذهبي. المتخيل الشعري اقتراب ظاهراتي. ص: ١٢٠ (بتصرف)
٢٦. جمال قعوار. قصائد من مسيرة العشق. ص: ٢٩٧
٢٧. Christine Du Pouy. La Question du lieu en Poésie. P: 124
٢٨. عز الدين المناصرة. الأعمال الشعرية. ١٩٦٢– ١٩٩٢. م. ع. د. ن. ط١/١٩٩٤. بيروت. ص: ١٩٨
٢٩. عز الدين المناصرة. نفسه. ص: ١٨٨
٣٠. المرجع نفسه. ص: ١٩٩– ٢٠٠
٣١. عز الدين المناصرة. السابق. ص: ٢٠٠
٣٢. العربي الذهبي. شعريات المتخيل. ص: ٢٠٥
٣٣. عز الدين المناصرة. السابق. ص: ٢٠١
٣٤. صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. ص: ١٢١
٣٥. عز الدين المناصرة. الأعمال الشعرية. ص: ٢٠١
٣٦. المرجع نفسه. ص: ٢٠٤
٣٧. عز الدين المناصرة. الأعمال الشعرية. ص: ٤٩٨– ٥٠٠
٣٨. عبد الله رضوان. امرؤ القيس الكنعاني. ص: ٢٥٥
٣٩. عبد الله رضوان. امرؤ القيس الكنعاني. ص: ٢٥٦
٤٠. Christine du Pouy. La question du lieu en poésie. P: 206
٤١. إبراهيم نصر الله. الأعمال الشعرية. ص: ٣٥٢ – ٣٧٩
٤٢. عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. ص: ١٥٧
٤٣. إبراهيم نصر الله. الأعمال الشعرية. ص: ٣٥٢– ٣٥٤
٤٤. عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. ص: ١٥٦
٤٥. إبراهيم نصر الله. الأعمال الشعرية. ص: ٥٢٧– ٥٢٦
٤٦. إبراهيم نصر الله. الأعمال الشعرية. ص: ٥٢٨
٤٧. عبد الخالق محمد العف. السابق. ص: ١٧٢

٤٨. إبراهيم نصر الله. الأعمال الشعرية. ص: ٥٢٧
٤٩. إبراهيم نصر الله. الأعمال الشعرية. ص: ٥٢٦
٥٠. إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية ص: ٢٥٧
٥١. محمد القيسي. الديوان. ص: ٣٢٩
٥٢. حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص: ٥٣
٥٣. محمود درويش. الديوان. ج٢. ص: ٣٥٦
٥٤. محمود درويش. الديوان ج٢ ص: ٢٤٤
٥٥. مجموعة دراسات. زيتونة المنفى. ص: ٩٣
٥٦. العربي الذهبي. شعريات المتخيل. ص: ٢٠٥
٥٧. Christine Dupouy. La Question du lieu en poésie. P: 18
٥٨. محمود درويش. الديوان ج٢ ص: ٣٨٠
٥٩. صلاح فضل. أساليب الشعرية ص: ١٦٦
٦٠. صبحي شحرور. في تأويل الشعر المحلي بين نهوضه واستنساخ الواقع. دار الفاروق. نابلس. ط١ / ١٩٩٥ ص: ٤٨
٦١. شاكر النابلسي. مجنون التراب. ص: ٢٨٢
٦٢. محمود درويش. الديوان. ص: ٤٩٠
٦٣. محمود درويش. الديوان ج٢. ص: ٧– ٨
٦٤. صلاح فضل. أساليب الشعرية. ص: ١٦٧
٦٥. الإشارة إلى «قربة» أوديس التي حبست فيها عواصف البحر (كما وردت في ملحمة هوميروس «الأوديسا»)
٦٦. محمود درويش. المرجع نفسه. ص: ١٠– ١٣
٦٧. ناصر علي. بنية القصيدة في شعر محمود درويش. ص: ٨١
٦٨. محمود درويش. السابق. ص: ٧٩
٦٩. محمود درويش. الديوان. ج٢. ص: ٨٠

المصادر والمراجع:

أولاً – المصادر والمراجع العربية:

١. إبراهيم نصرالله. الأعمال الشعرية المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط١/ ١٩٩٤

٢. إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني. الهيئة العامة للكتاب. رام الله. فلسطين. ط١/ ٢٠٠٥

٣. إدوارد سعيد. تأملات في المنفىI. ترجمة: ثائر ديب. دار الآداب. بيروت. ط١/ ٢٠٠٤

٤. جمال قعوار. قصائد من مسيرة العشق. مطبعة فينوس. الناصرة. فلسطين، ط١/ ٢٠٠٠

٥. حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط١/ ١٩٩٠

٦. حكمت العتيلي. يا بحر. دار الآداب. ط١ بيروت ١٩٦٥

٧. خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني الحديث. دار الحرية للطباعة. بغداد. ١٩٧٨

٨. محمد حلمي الريشة ومراد السوداني. شعراء فلسطين في نصف قرن،١٩٥٠– ٢٠٠٠. المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي. رام الله. ط١/ ٢٠٠٤

٩. محمد القيسي. الأعمال الشعرية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ط٣/ ١٩٩٩

١٠. محمد القيسي. الأعمال الشعرية٦٤/ ٨٤. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ط١/ ١٩٨٧

١١. محمود درويش: – الديوان. دار العودة بيروت. ط١٣/ ١٩٨٩

١٢. محمود درويش وسميح القاسم. الرسائل. دار العودة بيروت. ط١/ ١٩٩٠

١٣. المتوكل طه. الأعمال الشعرية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط١/ ٢٠٠٣

١٤. العربي الذهبي. شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي. المدارس للنشر والتوزيع. الدار البيضاء ط١/ ٢٠٠٠

١٥. عبد الصمد زايد. المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة. دار محمد علي للنشر. تونس. ط١/ ٢٠٠٣

١٦. عبد الله محمد الغذامي. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط١/١٩٩٩

١٧. عبد الإله الصائغ. الخطاب الشعري الحد اثوي والصورة الفنية. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط١/١٩٩٩.

١٨. عبد الله رضوان. امرؤ القيس الكنعاني قراءات في شعر عز الدين المناصرة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط١/١٩٩٩

١٩. عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. وزارة الثقافة الفلسطينية. ط١/ ٢٠٠٠

٢٠. عز الدين المناصرة. الأعمال الشعرية. ١٩٦٢- ١٩٩٢. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ط١/١٩٩٤.

٢١. عادل ضاهر. الشعر والوجود. دراسة فلسفية في شعر أدونيس. دار المدى للثقافة. دمشق. ط١. /٢٠٠٠

٢٢. صبحي شحرور. في تأويل الشعر المحلي بين نهوضه واستنساخ الواقع. دار الفاروق. نابلس. ط١ /١٩٩٥

٢٣. صلاح صالح. الرواية العربية والصحراء. وزارة الثقافة. دمشق. ط١/١٩٩٦.

٢٤. صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب. بيروت. ط١/١٩٩٥

٢٥. محمد لطفي اليوسفي. لحظة المكاشفة الشعرية. الدار التونسية للنشر. ط١ ١٩٩٢

٢٦. نعيم اليافي. الشعر والتلقي. دراسة في الرؤى والمكونات. الأوائل. دمشق. ط١/ ٢٠٠٠

٢٧. ناصر علي. بنية القصيدة في شعر محمود درويش المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط١/٢٠٠١

٢٨. شاكر النابلسي. مجنون التراب،دراسة في شعر وفكر محمود درويش. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط١/١٩٨٧

٢٩. غاستون باشلار. جماليات المكان. تـ: غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط٥/٢٠٠٠

٣٠. غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ترجمة: جورج أسعد. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. ط٢/١٩٩٣. بيروت

ثانياً – المراجع الأجنبية:

1. *Boutros Hallaq. Et Autres. La poétique de l’espace dans la littérature moderne. P. Sorbonne. N. 1ere ed: Paris 2002*
2. *Christine Dupouy. La question du lieu en poésie ; du surréalisme jusqu’à nos Jours. Ed, Rodopy. New York. 2006*
3. *Didier Frank. Heidegger et le problème de l’espace. Ed Minuit. Paris 1986*
4. *Gaston Bachelard. La poétique de l’espace. PUF. 1978*
5. *Gaston Bachelard. La terre et les rêveries du repos. Corti. 1979.*
6. *Gaston Bachelard. La Psychanalyse du feu. Ed. Talantikit. Bejaia 1/2002*
7. *Louri Lotman Mikhaelovich. La structure du texte artistique. Trd: Bernard Kreise et Eve Malleret. Gallimard. Paris. 1976*
8. *Pierre V. Zima. critiques littéraire et esthétique. Les fondements esthétiques des théories de la littérature. Ed L’Harmattan. 2004. Paris.*
9. *Jean- Marc GHITTI. La parole et le lieu ; Topique de l’inspiration. Ed,Minuit. Paris 1998*
10. *Sophie Guermès. La Poésie moderne. Essaie sur le lieu caché. L’Harmattan;Paris 1999.*
11. *Béatrice bonhomme , Hervé Bosio et autres. Mahmoud Dadrawiche. NU (e) Carnets de L’ISMM. Nice. Juin 2002.*
12. *François Xavier. Mahmoud Darwiche et la nouvelle Andalousie. ID Livre. Simédia 2002. France.*